



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Literatura

Propuesta de clasificación de los cuentos fantásticos de

Julio Ramón Ribeyro

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Nehemías VEGA MENDIETA

ASESOR

Agustín PRADO ALVARADO

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Vega, N. (2017). *Propuesta de clasificación de los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

Reunido el Jurado en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día jueves 23 de marzo del 2017 a las catorce horas, integrado por los profesores Mg. Américo Mudarra Montoya, Lic. Moisés Samuel Sánchez Franco, Mg. Elton Honores Vásquez, y el Lic. Agustín Prado Alvarado; después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis titulada: **Propuesta de clasificación de los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro**, con la nota de:

18 (Dieciocho)

Después de calificada, se comunicó al tesista la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Literatura al bachiller **Nehemías Vega Mendieta**.

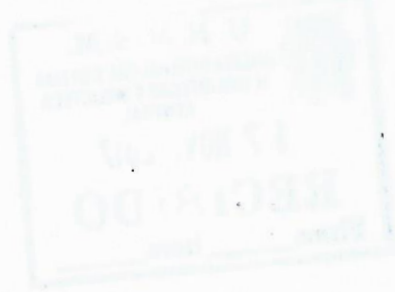
Concluido el acto académico a las 15:30 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Mg. Américo Mudarra Montoya
Presidente
Asociado D.E.

Lic. Moisés Samuel Sánchez Franco
Informante
Auxiliar T.P.

Mg. Elton Honores Vásquez
Informante
Auxiliar T.C.

Lic. Agustín Prado Alvarado
Jurado Asesor
Auxiliar T.C.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I	
ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA CRÍTICA SOBRE LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE RIBEYRO	7
1.1. La crítica de los cuentos fantásticos de Ribeyro tras la sombra de la teoría de lo fantástico	8
1.2. La crítica de los cuentos fantásticos de Ribeyro a la luz de la teoría de lo fantástico	34
CAPÍTULO II	
TEORÍAS DE LO FANTÁSTICO	80
2.1. La perspectiva histórico-temática	81
2.2. La perspectiva estructuralista	91
2.3. Nuevas perspectivas después de Todorov	102
2.4. Perspectivas de lo fantástico en Latinoamérica	107
2.5. Propuesta de definición de lo fantástico	137
2.6. Ribeyro y lo fantástico	141
2.7. Propuesta de clasificación de los cuentos fantásticos de Ribeyro	147
CAPÍTULO III	
ANÁLISIS DE LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE RIBEYRO	152
3.1. La ruptura de la identidad personal	162
3.2. La ruptura de la frontera entre la vida y la muerte	182
3.3. La ruptura de la naturaleza de la materia	196
3.4. La ruptura de las dimensiones espacio-temporales	208
CONCLUSIONES	219
BIBLIOGRAFÍA	224

INTRODUCCIÓN

“Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras”; esta afirmación de Adolfo Bioy Casares fue acuñada en 1944 en el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*¹ y es una aserción irrefutable, pues las narraciones fantásticas han acompañado al hombre desde tiempos inmemoriales, debido a su afán de explicar una realidad incomprensible e inasible, a la cual veía con miedo e incertidumbre. A pesar de siglos de filosofía y ciencia, el hombre no ha logrado asir esta realidad y la única manera de explicar lo incomprensible ha sido a través de relatos, en los cuales lo sobrenatural penetra nuestra realidad para hacernos dudar de ella.

Las ficciones fantásticas se pueden encontrar en las literaturas de cualquier época y cultura, y en nuestra literatura es posible hallarlas predominantemente en el género narrativo. Sin embargo, el desarrollo de la literatura fantástica en el Perú ha sido irregular y no se puede afirmar que haya propiamente una tradición de lo fantástico en nuestro país en el sentido de una continuidad², porque hablar de tradición implicaría la existencia de una columna vertebral de iniciadores y seguidores, así como libros canónicos, los cuales no hallamos en nuestras letras, como sí se puede hallar en Argentina, que tiene como uno de sus fundadores a Leopoldo Lugones y luego hay una línea que es continuada por Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, entre otros. Cada uno de estos autores toma elementos del anterior, pero desarrolla un estilo propio que los diferencia; además tienen seguidores que continúan una línea de evolución.

¹ Esta antología fue realizada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo.

² Elton Honores sostiene, en su libro *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010), la existencia de una tradición fantástica en el Perú, la cual ha sido marginada por la crítica tradicional.

En el caso peruano, más que una tradición, se puede hablar de una vertiente fantástica, que ha sido cultivada de manera paralela a la narrativa realista, pero que no ha sido tomada en cuenta de manera seria por la crítica peruana, la cual ha privilegiado y encumbrado la narrativa realista y ha colocado al margen a otras tendencias narrativas. En nuestro país, la literatura fantástica ha sido cultivada por autores que están dentro de nuestro canon predominantemente realista y por otros muchos que permanecen desconocidos e ignorados por la crítica peruana, que en estos últimos años están siendo analizados de manera sistemática por varios críticos.

Si revisamos las antologías de cuentos fantásticos³ que han sido publicadas, aparecen nombres que no han sido tomados en cuenta como parte de nuestra historia literaria, pero a pesar de la cantidad de nombres, es posible afirmar que muchos de ellos no han instaurado un estilo que tenga seguidores, ni tampoco han sido considerados como parte de una tradición de la literatura fantástica. La producción de los escritores cultores de lo fantástico ha sido escasa, e incluso en el autor que es motivo de este estudio, Julio Ramón Ribeyro, los cuentos fantásticos apenas representan el diez por ciento de su producción cuentística, pues su narrativa se orienta más hacia el neorrealismo urbano. A pesar de esta cantidad de cuentos, que llegan a diez, cantidad nada desdeñable, no se puede afirmar que Ribeyro haya inaugurado un estilo propio dentro de la tendencia fantástica, en contraste con su producción realista, en la cual sí se puede hablar de un estilo ribeyriano por las situaciones recurrentes que ha creado. La

³ La primera antología sobre el tema fue publicada en 1958 con el título *Antología de literatura fantástica* en el tomo X de la Biblioteca del Estudiante Peruano en la cual aparecen algunos escritores peruanos y otros extranjeros; el nombre del antologador y autor del prólogo es desconocido (se cree que posiblemente fue Luis Jaime Cisneros). La segunda antología fue realizada por Felipe Buendía en 1959 en tres tomos; solo el primer tomo contiene relatos de autores peruanos. Luego, han sido editadas las antologías elaboradas por Harry Belevan (1977), Bruno Buendía (1985), Gonzalo Portals (2007), Gabriel Rimachi y Carlos Sotomayor (2008, 2012).

producción de cuentos fantásticos por Ribeyro ha sido intermitente, pues han aparecido uno o dos relatos entre sus distintos libros de cuentos.

En síntesis, la literatura peruana de estirpe fantástica ha sido marginada y poco estudiada por la crítica tradicional de nuestro país, la cual ve el realismo como el rasgo que define a nuestra literatura, debido a ello, la literatura fantástica ha sido ubicada en la vertiente marginal de nuestra tradición literaria. En los últimos años, se ha despertado un interés por el estudio de lo fantástico en el Perú, lo cual es plausible ya que ayuda a conocer esta vertiente que merece ser estudiada y ligarla con los procesos sociales y políticos del país. Investigar cuáles son las causas de esta marginación es una tarea pendiente que se sugerirán al investigar los cuentos fantásticos de Ribeyro.

En la presente tesis, se postula como hipótesis que los cuentos fantásticos de Ribeyro se pueden clasificar en cuatro ejes temáticos y que estos relatos presentan una crítica velada a la sociedad, así como a la idea de realidad. Para ello, en primer lugar, se determinará los cuentos de Ribeyro que se inscriben dentro del corpus de lo fantástico y se realizará una comparación entre lo fantástico y lo absurdo para evitar el error en el que han caído algunos críticos, debido a que no han diferenciado estos dos conceptos, lo cual los ha llevado a incluir cuentos realistas o absurdos dentro de lo fantástico.

El presente estudio consta de tres capítulos. En el primero, se realizará una recensión de la crítica en torno a la producción fantástica de Ribeyro. Se ha agrupado los diversos estudios críticos en dos partes. La primera parte reunirá las opiniones de críticos que han analizado la narrativa fantástica de Ribeyro, pero sin ningún soporte de la teoría de lo fantástico, lo cual ha generado, a veces, ideas desacertadas en el análisis de los relatos e incluso en la inserción inadecuada de cuentos realistas dentro de lo fantástico. La siguiente parte analizará las propuestas de investigadores que analizaron

la vertiente fantástica de Ribeyro a partir de un soporte teórico que ha llevado a una tener una mejor perspectiva de lo fantástico en la obra ribeyriana.

En el segundo capítulo, se realizará una revisión de las principales teorías sobre lo fantástico, dentro de las cuales se analizará las propuestas de Vax, Caillois, Todorov, Jackson y Ceserani. Luego, se procederá a analizar las ideas planteadas por críticos latinoamericanos como Bioy Casares, Barrenechea, Alazraki, Botton, Roas, Campra y Nieto. A partir de la visión de estos investigadores, se propondrán algunas condiciones de lo fantástico que servirán de base para el análisis de los relatos de Ribeyro. Además, se procederá a examinar las concepciones que el autor analizado tenía sobre lo fantástico, ideas expresadas básicamente en entrevistas. A partir de ello se procederá a plantear una clasificación de los cuentos fantásticos, los cuales serán agrupados en cuatro líneas temáticas. En el tercer y último capítulo, se analizará un cuento por cada línea temática propuesta, para conocer los rasgos de los cuentos fantásticos de Ribeyro. Tras esto se propondrán algunas conclusiones sobre la narrativa fantástica ribeyriana.

Este trabajo ha sido el producto de varios años de esfuerzo y no se hubiese culminado sin las sugerencias y observaciones de mi asesor Agustín Prado Alvarado, para él va mi profundo agradecimiento; también agradezco infinitamente los consejos y apoyo de Moisés Sánchez Franco y Jim Anchante Arias. Además, doy gracias a mis padres, Nerio y Filomena, por el cariño y la educación que me brindaron. Especialmente, brindo mi agradecimiento a Nancy Guevara, por su amor y paciencia, y a mis hijos Camila y Leonardo, quienes son el motivo para continuar bregando en los días venideros.

CAPÍTULO I

ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA CRÍTICA SOBRE LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE RIBEYRO

Los estudios críticos sobre los cuentos fantásticos de Ribeyro, hasta hace más de una década, eran exigüos y estaban constituidos por opiniones personales, es decir, eran una crítica impresionista, antes que juicios basados en estudios teóricos que examinen lo fantástico de manera reflexiva y objetiva. Sin embargo, en la última década, se ha manifestado un creciente interés por los cuentos fantásticos del autor de “Los gallinazos sin plumas”, y ello se observa a partir de los artículos que examinan dicha producción con aportes de la teoría de lo fantástico.

La narrativa corta, es decir, los cuentos de Ribeyro, se puede clasificar en dos grupos: la vertiente realista y la vertiente fantástica, si se toma como criterio taxonómico el mundo ficcional, que es el pertinente para nuestro análisis, ya que puede haber otros criterios de clasificación. Sobre la vertiente fantástica hay pocos estudios, los cuales muchas veces caen en inexactitudes al incorporar cuentos realistas, extraños o absurdos dentro de lo fantástico. En cuanto a la tendencia realista, los estudios críticos sobre ella abundan, por ello, no se abordará en la presente tesis, aunque se mencionará algunos textos para compararlos con la vertiente fantástica.

Para estudiar los textos que analizan los cuentos fantásticos de Ribeyro, se ha visto conveniente agruparlos en dos tipos: aquellos que analizan los cuentos fantásticos sin base teórica de lo fantástico y aquellos que abordan los cuentos fantásticos mediante el uso de alguna teoría de lo fantástico.

1.1. LA CRÍTICA DE LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE RIBEYRO BAJO LA SOMBRA DE LA TEORÍA DE LO FANTÁSTICO

En este apartado, se analizará y comentará las ideas de aquellos investigadores que han estudiado los cuentos fantásticos de Ribeyro sin utilizar alguna teoría de lo fantástico y que han brindado apreciaciones personales o se han basado en otras teorías para emitir opiniones, que algunas veces coinciden con los postulados teóricos de los estudiosos calificados sobre el tema. Se percibe, en algunos de ellos, un marcado apego crítico por lo realista y en otros un desinterés por los aportes teóricos sobre el tema. A pesar de ello, se puede rescatar las ideas importantes de los autores que se ha considerado en este apartado, tales como las influencias de Ribeyro en lo fantástico y las líneas temáticas de sus cuentos.

Uno de los primeros críticos importantes en ocuparse de la obra de Ribeyro fue el alemán Wolfgang Luchting, quien además ha traducido algunos textos de nuestro autor a su lengua natal. Este investigador ha publicado tres libros, en los cuales aborda la obra ribeyriana: *J. R. Ribeyro y sus dobles* (1971), *Pasos a desnivel* (1972) y *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro* (1988). En el primer texto mencionado, aunque se centra en el personaje marginal, el “outsider”, Luchting menciona que en *Cuentos de circunstancias* se encuentra por primera vez el tipo de cuento fantástico-alegórico, como “La insignia”, “Doblaje”, “El tonel de aceite” y quizás incluso “Scorpio”. Esta línea se prolonga —continúa el crítico alemán— en “Por las azoteas” y en “Fénix”; sobre este último relato señala que lo fantástico se presenta en un grado mínimo y sería más preciso el uso del término lo inverosímil. Además, sostiene que Ribeyro en sus cuentos fantásticos o “fantastizantes” utiliza la técnica de la muda o el salto cualitativo, pues se inician con hechos sencillos y verosímiles para crecer y concluir en situaciones

cómicas o grotescas. Asimismo, asevera que estos cuentos fantásticos tienen influencia de Cortázar, Borges y García Márquez, pero plantea que Ribeyro apenas toca las teclas del piano fantástico y solo en “Doblaje” lo irreal usurpa el territorio de lo real, de lo probable (17). Sobre “La insignia”, indica que “es una parábola sobre el compromiso político” (238) y que el protagonista, al igual que en sus cuentos realistas, es un marginal. Este texto de Luchting, se centra básicamente en el tema de la marginalidad, a través del “outsider”, y menciona de manera tangencial los cuentos fantásticos, aunque se percibe la duda del investigador en cuanto a la determinación de los cuentos fantásticos. Lo interesante de este texto es que se puede hallar una propuesta que será una constante en la crítica sobre lo fantástico en Ribeyro; esta es la consideración de “La insignia” como cuento fantástico, idea que será repetida por otros críticos sin que esta sea problematizada, y con la que estamos en desacuerdo, pues dicho relato se inscribe dentro de la vertiente realista de carácter absurdo. Además, entre los cuentos que menciona el peruanista alemán, solo “Doblaje” es realmente un cuento fantástico; los demás relatos aludidos no cumplen con los requisitos para serlo. Esto se debe a la falta de manejo de una teoría de lo fantástico y a la importancia que el autor le da a los cuentos realistas y a los temas sociales.

El editor Milla Batres fue el primero en publicar la obra cuentística completa de Ribeyro en cuatro tomos, la cual comprendía los relatos publicados desde 1952 hasta 1992. En el primer tomo, se halla el prólogo de Wáshington Delgado, el cual lleva el título “Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro” (1973). Delgado señala la importancia de la obra de Ribeyro y lo califica como “el iniciador de la narrativa peruana de hoy” (XI). Luego, plantea los tres aportes más importantes de Ribeyro a la literatura peruana. Primero, menciona que el autor de “Silvio en El Rosedal” realizó una apertura hacia un

mundo de fantasía, provenientes de Kafka y Borges. El segundo aporte es la preferencia por los temas urbanos y la inclusión de personajes de la pequeña burguesía. El tercer aporte es la composición psicológica de los personajes, que Ribeyro diseña con cuidado y profundidad.

Con respecto al primer aporte, el cual nos interesa, el poeta reconoce la influencia de Kafka y Borges en los cuentos fantásticos de Ribeyro, pero a los cuales nuestro autor “enriquece con notas de ironía triste, de pesimismo melancólico que le dan a esta fantasía cosmopolita y abstracta un aire hondamente personal” (XII). Debido a la brevedad del prólogo, el crítico solo menciona dos cuentos como ejemplo de lo fantástico: “La insignia” y “Ridder y el pisapapeles”. Y señala que a diferencia de la pureza extrahumana de Borges y el sentido religioso de Kafka, la fantasía ribeyriana es opresora y angustiosa, cualidades instaladas en hechos que, a pesar de ser arbitrarios y alucinantes, se caracterizan por ser vulgares o triviales, como los que ocurren en sus cuentos realistas (XII). Sobre “La insignia”, menciona que es, quizás, el cuento más importante de su faceta fantástica, pero que, pese al predominio de la visión fantástica y absurda, presenta el mismo mundo banal de sus cuentos realistas, aunado al pesimismo que también está presente en “Ridder y el pisapapeles”. Un cuestionamiento al texto de Wáshington Delgado es que no utiliza ni hace referencia a alguna teoría de lo fantástico y, por ello, considera también a “La insignia” como perteneciente a dicha vertiente. A pesar de ello, no se puede escatimar al crítico el reconocimiento de la influencia de Kafka y Borges en Ribeyro, aunque no la explica de manera detallada.

Un intento de clasificación de la narrativa corta de Ribeyro fue realizado por Luis Fernando Vidal en “Ribeyro y los espejos repetidos” (1975). Este investigador clasificó los cuentos en dos vertientes: la configurativa (invención y evocación) y la

desviatoria (ficción). Esta clasificación se basa en la propuesta teórica de Miroslav Cervenka en el artículo “La obra literaria como símbolo” (1970), el cual se enfoca en la personalidad del autor como eje articulador en la composición literaria. El investigador establece que los cuentos de la tendencia configurativa muestran una visión que compromete la realidad de nuestro país y se desarrollan en espacios citadinos o provincianos del Perú; mientras que en la tendencia desviatoria se muestra una realidad ajena a la nuestra, en la cual Ribeyro se instala en el ámbito de la ficción pura o de lo fantástico (79). Los cuentos de esta vertiente desviatoria ocurren en Europa, generalmente, y presentan una atmósfera enrarecida o insólita, que instalan al lector en una lejanía contemplativa donde la influencia de Kafka y Borges son visibles⁴. Cada una de estas vertientes manifiesta una intención y una posición distintas del autor sobre el hecho literario y Vidal se inclina y defiende la primera tendencia, la configurativa, ya que, según su parecer, es de denuncia, de testimonio, es decir, de compromiso social; y por ello, realiza una crítica a la tendencia desviatoria —el nombre dado por el crítico no es gratuito—, ya que es lúdica y no cumple la intención enriquecedora del espíritu que debe tener la literatura, pues esta vertiente se desvía de la problemática social.

En resumen, la crítica de Vidal es biografista, estilística y con un marcado análisis de sesgo social, partidaria de la literatura comprometida, que no es negativa, pero cuya mirada parcializada desfavorece la producción literaria que no presenta contenido, temática o denuncia sociales, como en apariencia no poseen los cuentos fantásticos y absurdos de Ribeyro. El crítico desmerece la vertiente desviatoria, ya que no enriquece el espíritu, para exaltar la vertiente configurativa, pues se vincula a los problemas sociales del Perú. Esta postura niega la posibilidad de apreciar la riqueza de los cuentos de la segunda tendencia, la desviatoria, que también muestran una crítica a

⁴ Fernando Vidal cita a Wáshington Delgado para señalar estas influencias.

la sociedad e incluso a la idea de realidad que tenemos. Pero lo importante es señalar que en esta tendencia, el investigador incluye cuentos fantásticos, absurdos y otros netamente realistas⁵, que no muestran temas de carácter social de manera fehaciente; así se observa que Vidal presenta una mirada sesgada, al no notar los distintos matices cualitativos o temáticos de los cuentos que incluye en la vertiente desviatoria, que aparentemente no reflejan la realidad social peruana.

El intento de clasificar los cuentos de Ribeyro por este crítico es encomiable, pero no es objetivo exaltar una tendencia y denigrar la otra, solo por el hecho de no presentar un contenido social. Además, no es convincente colocar en la vertiente desviatoria, como cajón de sastre, todos los cuentos que no muestren la realidad social de nuestro país. Esta es una de las primeras propuestas que intenta clasificar los cuentos de Ribeyro; no se centra en lo fantástico, pero permite observar cómo se privilegia la producción realista de Ribeyro. A pesar de que el investigador coloca en su bibliografía la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, no se percibe de manera fehaciente la utilización de su teoría a la hora de realizar la clasificación de los cuentos, lo cual hubiese sido productivo y gravitante en su artículo, por ello, se incluye su estudio en este apartado.

José Miguel Oviedo, en su artículo “La lección de Ribeyro” (1984), menciona que este autor es un escritor tradicional, cuya obra cuentística evoca clásicos del siglo XIX como Stendhal, Balzac, Maupassant, Flaubert, Chejov y Gogol, opinión dicha a manera de exaltación. El crítico reconoce que, paralela a su producción documental

⁵ Vidal clasifica 51 cuentos, los que ha publicado Ribeyro hasta el año 1975 y los relatos que se insertan dentro de la vertiente desviatoria son 15: “El tonel de aceite”, “La insignia”, “Los jacarandás”, “Las cosas andan mal Carmelo Rosa”, “Los cautivos”, “La molicie”, “Los españoles”, “Papeles pintados”, “Nada qué hacer, M. Baruch”, “Te querré eternamente”, “Bárbara”, “Doblaje”, “Agua ramera”, “La piedra que gira” y “Ridder y el pisapapeles”.

(realista), Ribeyro cultiva una vertiente fantástica, en la cual incluye los cuentos “Doblaje”, “La insignia”, “La molicie” y “Ridder y el pisapapeles”; en ellos se observa el influjo de Kafka, Arreola y Borges. Pero reconoce que lo sustantivo en Ribeyro no es la descripción social ni la dimensión sobrenatural, sino el tono melancólico y escéptico de sus cuentos, género al cual ha contribuido al convertirlo en un género mayor. A partir de ello, se aprecia que Oviedo realiza una clasificación de los cuentos, pero lo hace de manera rápida sin ningún sustento teórico, y por ello, incluye cuentos como “La insignia” y “La molicie” en la vertiente fantástica.

Miguel Gutiérrez, novelista peruano, en su libro *La Generación del 50. Un mundo dividido* (1987) señala la importancia de los narradores de dicha época, pues realizaron dos hazañas: modernizaron el cuento y crearon la novela moderna de nuestro país (1987: 85). Luego, resalta la figura de Julio Ramón Ribeyro como el mayor narrador de la Generación del 50 y agrega que el autor estudiado debe aparecer al lado de otros narradores del continente, como Borges, Rulfo, Cortázar, Onetti y García Márquez (1987: 138). El novelista presenta, en su libro, un análisis con una acentuada perspectiva marxista. Para el investigador, lo fantástico presenta como rasgos la ambigüedad espacio-temporal y la perplejidad cognitiva; y sobre la narrativa fantástica menciona “que ha sido una línea secundaria en el desarrollo de la narrativa peruana de acendrada vocación realista. En la década del 50, y sobre todo en el primer lustro, esta línea alcanzó un relativo auge, que como ya lo hemos dicho en el apartado anterior, fue el equivalente a la poesía pura” (1987: 99). Para el presente estudio, es cierto lo que el investigador menciona sobre el predominio del realismo en nuestra narrativa, pero plantear que la narrativa fantástica es equivalente a la poesía pura es una visión equivocada y sesgada, pues lo fantástico no implica una omisión de los problemas

sociales o políticos de la sociedad, ya que hay muchos relatos fantásticos que incorporan una visión crítica de realidad social.

Gutiérrez menciona que hubo un relativo auge de la narrativa fantástica al inicio del 50, pero esta no fue constante ni abundante y muchos de los autores optaron por esta tendencia narrativa como “ejercicios de estilo y terapia del lenguaje influidos por Borges, Cortázar y Arreola” (100) y no por una concepción irracionalista de la realidad. A pesar de esta poca importancia que le brinda a la tendencia fantástica, el crítico plantea tres modalidades de lo fantástico: la primera que corresponde estrictamente al código de la narrativa fantástica (Buendía, León Herrera, Ribeyro y Adolph); la segunda modalidad se relaciona con lo real maravilloso (Durand y Rivera Martínez) y la tercera que está conformada por el relato lúdico y/o filosófico-moral (Loayza y Mejía Valera). Luego, afirma que la vertiente fantástica en nuestro país no ha alcanzado la calidad ni tampoco ha instaurado una tradición como en Argentina, pues esta ha sido secundaria, pero importante para la “limpieza de la prosa de ficción de la narrativa peruana” (100) y concluye que Ribeyro es el gran maestro y artífice del cuento fantástico del Perú. Lamentablemente, en el apartado en el cual aborda la obra de Ribeyro se centra en la concepción ideológica y filosófica del autor sobre la realidad y sus personajes, y no analiza ni explica su afirmación, e incluso plantea que por ser poca la cantidad de cuentos fantásticos, a pesar de su calidad, no es significativa la clasificación, según la percepción de la realidad, entre cuentos fantásticos y realistas.

Se observa que el crítico prioriza la tendencia realista de Ribeyro en detrimento de su producción fantástica, porque es poco significativa. Es obvio que esta mirada está muy influida por la concepción ideológica de Gutiérrez y presenta la misma intención

que Fernando Vidal⁶: la de desmerecer o subestimar los relatos fantásticos. Su lectura, a partir de una óptica realista social, le quita el valor a este tipo de narrativa, a pesar de que señala la importancia de Ribeyro en la vertiente fantástica de la narrativa peruana. Sin embargo, un aporte a rescatar es su propuesta de clasificación de lo fantástico en la década del 50.

En los dos últimos capítulos de su libro *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro* (1991), el peruanista escocés James Higgins realiza un estudio de los cuentos fantásticos de nuestro autor. En el penúltimo capítulo titulado “La vida domesticada”, señala que “La insignia” es un cuento fantástico, semejante a los cultivados por Borges y Cortázar (129). Argumenta que este relato muestra la necesidad del hombre de pertenecer a un grupo frente a su incapacidad para asumir una existencia independiente; además el investigador reconoce el tema del problema de la incomunicación entre los miembros de dicha secta, por lo que el relato es una parodia de las sociedades secretas. Asimismo, indica que el relato se puede interpretar como una metáfora de la vida social (129). A manera de crítica, se puede plantear que el investigador escocés no explica ni argumenta por qué este cuento se inserta en la categoría de lo fantástico.

Luego en el capítulo final del libro, “Un sereno escepticismo”, Higgins se encarga de estudiar los cuentos fantásticos de Ribeyro y en ellos observa la influencia de Borges, pues sostiene que estos relatos se insertan en el territorio de lo metafísico. Subraya, sobre todo, el escepticismo presente en estas narraciones y asevera que la poética ribeyriana plantea que para el hombre es imposible conocer la realidad:

⁶ Fernando Vidal (1975), también en su clasificación, desmerece la vertiente fantástica de Ribeyro por no abordar temas sociales.

Un área importante de la narrativa de Ribeyro consta de una serie de cuentos fantásticos que nos llevan al terreno de lo metafísico de una manera que recuerda a Borges. Tales relatos postulan la existencia de fenómenos que no encajan con la lógica cotidiana y plantean enigmas insolubles, los cuales son emblemáticos de la inescrutabilidad de la vida. Lo que se da a entender es que la vida rebasa las filosofías que los hombres han creado para explicarla y que, en última instancia, el mundo se resiste a ser comprendido. (53)

A lo largo del capítulo, el investigador discurre sobre los cuentos “Demetrio”, “Doblaje”, “Ridder y el pisapapeles”, “Sobre las olas” y “Silvio en El Rosedal”. En la esta lista, los tres primeros cuentos son netamente fantásticos, pero no estamos de acuerdo con la inclusión de los dos últimos, pues tanto en “Sobre las olas” y “Silvio en El Rosedal” no se presenta el hecho sobrenatural que transgreda la realidad. Tras resumir “Demetrio”, el crítico remarca el escepticismo que el narrador pretende anular a partir de la comprobación de los hechos realizados por Demetrio luego de su muerte y que han sido contados en su diario. La duda no logra disiparse al final, pues nunca se sabrá si es realmente Demetrio quien ha llegado a las doce de la noche y esto es, para el crítico, “una metáfora de la condición del hombre en un mundo que frustra todo intento de comprenderlo” (155). Sobre “Doblaje”, luego de resumir el argumento, afirma que el relato presenta una explicación, pero que es contraria a la lógica cotidiana y a la lógica de la narración interna, por ello, es doblemente ilógico y, por lo tanto, sostiene que en la vida hay fenómenos que nos hace dudar de nuestro concepto de mundo (157); por lo que, otra vez se remarca el escepticismo de Ribeyro.

En “Ridder y el pisapapeles”, el crítico escocés resalta la anticipación del desenlace del cuento, pues el mundo ficticio creado en las obras literarias de Ridder, en las cuales se rompen las coordenadas espacio-temporales, se trasvasa al mundo real

cuando el narrador queda sorprendido con la presencia de su pisapapeles, perdido años atrás, y que ahora estaba en la casa de Ridder, quien le brinda una explicación que sume al narrador en la perplejidad. Nuevamente, el crítico incide en el escepticismo al mencionar que “el narrador refleja la confusa incertidumbre del hombre ante un mundo desconcertante” (1991: 159). En “Sobre las olas”, el crítico halla que el relato está construido a partir del paralelismo y la antítesis del destino final de dos personas y que esto reflejaría el carácter contradictorio y caprichoso de la vida. El relato, a nuestro parecer, no presenta ningún hecho sobrenatural, pero el crítico resalta el rasgo contradictorio e imprevisible del mundo y por ello incomprensible, y para él este cuento muestra el sinsentido de la vida, es decir, refleja el escepticismo de Ribeyro.

Para Higgins, el cuento que revela fehacientemente esta cosmovisión es “Silvio en El Rosedal”. En el relato, el protagonista busca el sentido de su existencia en el mensaje cifrado que supuestamente está oculto en el rosedal, tras una serie de intentos frustrados, fracasa, pero le hacen tomar conciencia de que la vida no debe tener un sentido para ser soportable y satisfactoria. El investigador indica que Silvio busca el sentido en un elemento externo, proyecta su mundo interno en el jardín. Señala además el carácter determinista de Silvio, pues ha llevado una vida impuesta por otros. El investigador no ve aquí la influencia de Kafka, pero sí nota el eco de Borges, pues el narrador menciona que el rosedal es una especie de laberinto. Luego, siguiendo algunas ideas de Efraín Kristal, le da al cuento una interpretación biográfica, ya que realiza un paralelismo entre Silvio y el propio Ribeyro. Aunque menciona que sería caer en simplismo al realizar este tipo de interpretación, el investigador continúa con este análisis.

A partir del análisis, podemos percatarnos de que Higgins se centra en el tema del escepticismo y no enfoca otros temas en su análisis de los cuentos fantásticos de Ribeyro, además de que su análisis termina recurriendo a una interpretación biografista. Por último, no utiliza ninguna teoría de lo fantástico al respecto y aborda estos cuentos a partir de una visión mimético-realista.

En la introducción de la antología de cuentos de Ribeyro realizada para la Colección Austral, el estudioso Ángel Esteban (1998) hace referencia a los cuentos fantásticos de nuestro autor e inserta dentro de este rubro los relatos “Demetrio”, “Doblaje” y “Silvio en El Rosedal”. Y aunque también está presente en su antología el cuento “Nuit caprense cirius illuminata”, este no es considerado como cuento fantástico. El investigador sostiene que los cuentos fantásticos de Ribeyro no son un simple divertimento lúdico, sino que presentan un sentido metafísico y existencial, que revelan un marcado escepticismo que también se puede hallar en algunos cuentos de Borges (35). Nuevamente, se aprecia que “Silvio en El Rosedal” es considerado un cuento fantástico y el investigador le dedica varias líneas al escepticismo como rasgo fundamental de dicho cuento. Líneas abajo, el autor menciona la impronta de Kafka, Borges, Monterroso y Arreola en la obra de Ribeyro, sobre todo en los cuentos relacionados con lo inverosímil y lo ilógico, y en ningún momento se observa la utilización de alguna teoría de lo fantástico para sustentar sus afirmaciones.

El crítico Peter Elmore ha escrito un texto importante en la bibliografía ribeyriana, se trata de *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro* (2002), en el cual aborda de manera íntegra todos los géneros que nuestro autor cultivó. En

dicho texto ensayístico, el estudioso analiza cada libro de cuentos y al hablar de estos reconoce la notable influencia de Kafka en los relatos fantásticos de Ribeyro.

Elmore sostiene que en *Cuentos de circunstancias* se presentan tres vertientes: el realismo social, la línea autobiográfica y la última que muestra una desrealización de las prácticas sociales y públicas mediante el código fantástico y el régimen del humor a través del juego (54). Dentro de la tercera vertiente, incluye a “La insignia” como texto fantástico, que además incluye el humor, y dice el crítico que la historia es contraria a la verosimilitud absoluta, pues los sucesos extraños de la anécdota “no caben del todo al interior de lo socialmente posible” (54). Menciona el parentesco de este cuento con los apólogos de Kafka y la sátira casi surreal de Gogol, además de su filiación con algunos cuentos latinoamericanos de autores como Borges y Arreola. El crítico plantea de manera directa el carácter fantástico de “La insignia”, aunque a nuestro parecer los hechos narrados en dicho relato son posibles y el investigador reconoce que “[e]s el absurdo, ese escándalo de la lógica y la moral, lo que funciona como motor de las acciones de ‘La insignia’. A partir de él, el orden y el sentido son sometidos a un escrutinio irónico, distanciador” (55). Lo que se configura, como se ha dicho, en “La insignia” no es lo fantástico, sino lo absurdo.

Luego, al comentar “La molicie”, indica que es un cuento en el cual la hipérbole y la prosopopeya le otorgan una densidad fantástica y construyen “una realidad inquietante paralela a la de la experiencia cotidiana” (56). Además, señala que el relato presenta la misma atmósfera de “Casa tomada” de Cortázar. A partir de esto, se deduce que el crítico sugiere este cuento como fantástico, pero no profundiza en su análisis, y según la propuesta que se realizará posteriormente dicho relato es una alegoría de la modorra veraniega que el narrador trabaja de manera eficiente, es decir, lo presentado

en el cuento es la personificación del calor veraniego que el narrador trabaja de manera eficaz y fluida, pero en ningún momento se observa el hecho fantástico ni la sensación de extrañeza de los personajes.

Sobre “Doblaje”, reconoce su estirpe fantástica por el tema del doble, pero no explica mucho y la califica como anécdota sobrenatural con rasgos humorísticos; por ello, relaciona el cuento más a la obra de Bioy Casares que a la de Cortázar. Otro cuento fantástico al que alude es “El libro en blanco” y señala la presencia del tópico del talismán, tema recurrente en la literatura fantástica, además sostiene que en el libro confluye el objeto como joya de la escritura y como fetiche de la desgracia. Un dato importante de resaltar es que Elmore dedica unas pocas líneas a los cuentos fantásticos y se explaya en cambio en los cuentos realistas, a pesar de que él mismo reconoce el papel de lo fantástico, ya que este ataca “las premisas racionalistas y seculares que sostienen la noción de realidad moderna” (58).

Sobre “Ridder y el pisapapeles” propone que es un divertimento fantástico, único de este tipo en el libro *Los cautivos*, y plantea que las semejanzas entre los espacios del Perú y Bélgica son un anticipo del final, pero no ahonda más en el relato. Al analizar los cuentos de *El próximo mes nivelo*, Elmore no menciona en ningún momento el relato “Los jacarandás” que es un cuento fantástico y uno de los mejores del libro, lo cual es sintomático.

Al estudiar el volumen de cuentos *Silvio en el Rosedal*, dedica unas pocas líneas a “Demetrio” y a “El carrusel”. Sobre el primero, reconoce que es el único cuento fantástico del libro y sobre el segundo, que es el único cuento lúdico y experimental. Plantea que estos cuentos son divertimentos narrativos que sugieren que el verbo o el lenguaje engendran el mundo, pues el orden de los signos crea o anuncia la realidad

(2002: 206). Elmore no reconoce que “El carrusel” es también un cuento fantástico a la vez que lúdico.

Al analizar *Solo para fumadores*, otra vez el investigador se centra en los cuentos de índole realista, pero dedica un poco más de una página a “Nuit caprese cirius illuminata” y soslaya cualquier comentario sobre “Escenas de caza” que ni siquiera menciona como fantástico. Sobre el primer cuento mencionado, “Nuit caprese cirius illuminata”, que califica como fantástico, dice que presenta el cronotopo del encuentro, en términos de Bakhtin, pero que está atenuado por la vacilación o la incertidumbre, característicos del género fantástico. Además de que encuentra una relación de este cuento con algunos relatos de Henry James.

En síntesis, Elmore trata de identificar los cuentos fantásticos de Ribeyro, pero no menciona a ningún teórico de lo fantástico a lo largo del libro, esto lo lleva a afirmar que “La insignia” es un cuento fantástico, además de que no menciona a otros que sí entran en esta categoría y prefiere detenerse en los cuentos de raigambre realista. El investigador menciona en su bibliografía solo a Todorov como único teórico de lo fantástico, por ello, se colige que ha utilizado su teoría para identificar los cuentos fantásticos de Ribeyro, pero no se percibe un análisis minucioso a partir de las ideas del teórico búlgaro-francés, pues apenas dedica algunas líneas a los cuentos de corte fantástico; por ello, se ha ubicado sus propuestas en este apartado.

Ricardo González Vigil señala en el artículo periodístico “En clave fantástica” (2007) que, ya desde los primeros relatos, recuperados por Jorge Coaguila, Ribeyro se sintió atraído por lo fantástico e indica que esta atracción se percibe en el relato “La

careta”⁷ y otros de esta serie. El crítico acierta al mencionar el magisterio evidente de Kafka en estos relatos iniciales, en los cuales se combina lo absurdo y lo fantástico. De esta época, también son los cuentos “La insignia”, “Demetrio” y “Doblaje”, a los cuales considera como fantásticos al igual que “El libro en blanco”, “Los jacarandás”, “Ridder y el pisapapeles” (de una época posterior) y sugiere que “Silvio en El Rosedal” tendría una explicación fantástica. El investigador también realiza un contraste entre Borges y Ribeyro sobre el tipo de fantástico que cultivan y señala que el primero presenta una tendencia metafísica y especulativa, mientras que la del segundo es psicológica y vivencial, tal como se aprecia en los relatos “Los jacarandás” y “Demetrio”.

Y siguiendo a la crítica anterior, el investigador considera a “La insignia” como un cuento fantástico al afirmar lo siguiente:

En “La insignia”, Ribeyro extrema lo insólito hasta llevarlo al salto cualitativo de resultar imposible: el protagonista llega a presidir una institución ignorando todo de ella como en el primer día en que, sin buscarlo, lo integraron a ella (lo cual resulta un estupendo simbolismo de cómo las personas, desde que nacemos, actuamos imitando lo que vemos a nuestro alrededor, sin saber nunca cabalmente de dónde venimos, por qué existimos, etc.). (7)

Según nuestro parecer, González Vigil confunde lo insólito (lo extraño) con lo fantástico, pues lo que le acontece al protagonista de “La insignia” no es un hecho imposible, y la realidad efectiva muestra la posibilidad de ocurrencia de muchos de estos casos extraños o absurdos. En cambio, lo fantástico es lo imposible, es la intrusión de lo sobrenatural que transgrede las reglas del mundo real efectivo y ello no se encuentra en “La insignia”. En resumen, este cuento se inscribe dentro de lo extraño o

⁷ González Vigil comete un error al mencionar que el protagonista de “La careta” se coloca una máscara de burro para ingresar a la fiesta, pues lo que realmente hace es pintarse la cara con bermellón.

para ser más preciso dentro de lo absurdo. Otra afirmación no tratada a profundidad por la brevedad del espacio es la que el crítico alude sobre “Silvio en El Rosedal”, sobre el cual dice que permitiría tener “hasta una explicación fantástica”. Discrepamos con esta idea vertida sobre “Silvio en El Rosedal”, ya que es un cuento realista y en el cual lo fantástico no está presente, pero sí se observa ciertos elementos kafkianos y existencialistas. No hallamos en este artículo de González Vigil alusión a alguna teoría de lo fantástico y otra vez encontramos a “La insignia” y “Silvio en El Rosedal” como cuentos fantásticos, lo cual no es acertado.

En el libro *Cuentos. Julio Ramón Ribeyro* (2008), Crisanto Pérez Esáin realiza un estudio introductorio de la obra cuentística de nuestro escritor. Y en el breve apartado “El camino de lo fantástico” incluye en esta categoría los cuentos “La máscara” (sic)⁸, “Doblaje”, “El libro en blanco” y “La insignia” y habla brevemente sobre ellos. El crítico señala el gusto de Ribeyro por lo fantástico antes que por el neorrealismo urbano en sus primeros cuentos, los cuales no fueron incluidos en las primeras ediciones de *La palabra del mudo*. Para el investigador, lo fantástico se presenta en el eje creado por la oposición entre lo ordinario y lo extraordinario. Y esto se presenta en el cuento “La máscara”, pero debemos advertir que aquí el autor del libro comete varios errores: primero, el cuento se llama “La careta”; segundo, el protagonista no se consigue una máscara, sino que se pinta la cara; y por último, el hecho fantástico no se presenta en el relato, pues, si recordamos, el protagonista se pinta la cara y finge una sonrisa, pero al rato se le entumece, y al momento de sacarse las caretas para mostrar la identidad del poseedor, le cortan el rostro para quitarle la supuesta careta. El crítico señala que presenta un tono de fábula. La historia en sí es truculenta, pero no es

⁸ El crítico comete un error, pues el cuento se titula “La careta”.

imposible en su realización. A nuestro parecer, este cuento más que pertenecer a lo fantástico se vincula con lo grotesco.

Sobre “Doblaje”, opina que el cuento relata la comprobación literaria del supuesto teórico de que toda persona tiene un doble. En cambio, sobre “El libro en blanco” sostiene que se presenta la integración de lo extraordinario en la realidad; pero, al opinar sobre este relato, Pérez Esáin comete un craso error, pues asume que el narrador-protagonista del cuento es Ribeyro. Un acierto de este investigador es la inserción del cuento en lo fantástico y su relación con la escritura a través del libro. Es interesante lo que menciona sobre esto, pues el libro en blanco es la negación de la escritura, es decir, de la literatura y también de la propia existencia. El crítico español encuentra que lo fantástico en “El libro en blanco” es una manera de explicar la realidad, aunque resulta extraordinaria; además de que el cuento relaciona la escritura y la vida. El último cuento del que habla es “La insignia”; de este dice que el efecto de lo fantástico se logra mediante la supresión de información y que esta permite la interpretación fantástica, pero no explica claramente este punto.

Por último, señala que los cuentos fantásticos de Ribeyro se caracterizan por su banalidad y el carácter cotidiano, que lo diferencian de otros escritores del realismo mágico (67). Se puede afirmar que el texto de Pérez Esáin, pese a ser un estudio introductorio, carece de rigurosidad debido a los errores en que incurre; además este estudioso no hace ninguna alusión a algún texto teórico sobre lo fantástico, lo cual le hubiera ayudado en su análisis.

En la tesis de licenciatura, *La obra cuentística de Julio Ramón Ribeyro* (2008), Magdaléna Tomanová analiza la narrativa corta de Ribeyro y dedica un poco más de tres páginas a los cuentos fantásticos de nuestro autor; y sobre estos se aventura a decir

que no alcanzan tanta perfección (30), pero más que argumentar esta idea hace un resumen de los cuentos y un breve comentario poco trascendente. Además, menciona que “Ribeyro encaja al lector en una situación insegura y le hace dudar acerca de la realidad y la lógica” (30). En su lista de cuentos fantásticos aparecen “La insignia”, “Doblaje”, “Demetrio”, “Ridder y el pisapapeles” y “Silvio en el Rosedal”. La investigadora checa no menciona otros relatos y sus opiniones vertidas se quedan en la superficialidad, pues plantea que los cuentos fantásticos ribeyrianos siguen la línea de los cuentos fantásticos de la literatura fantástica hispanoamericana y repiten argumentos ya tratados por otros autores y solo con “Silvio en El Rosedal”, Ribeyro alcanza otra dimensión (33). No se puede negar la calidad del último cuento mencionado, pero la autora del texto no explica por qué considera a este cuento como fantástico y no justifica su opinión sobre la genuinidad de este relato. Y en las conclusiones de su trabajo reitera la misma idea de que los cuentos fantásticos ribeyrianos son curiosos, pero no aportan nada nuevo y considera que “Silvio en El Rosedal” como el más conocido y valorado, a pesar de que en este predomina lo realista sobre lo fantástico (35). A partir de nuestro análisis, se concluye que la autora no ha investigado sobre las diversas teorías de lo fantástico y eso se evidencia en la sucinta bibliografía empleada en su tesis de licenciatura y en la cual no incluye ningún texto teórico sobre lo fantástico, lo cual habría ayudado a un mejor estudio de dichos cuentos.

El narrador y crítico José Güich, en su artículo “Notas sobre la vertiente fantástica en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro” (2009), aparecido en la revista *Lienzo* 30, señala el poco interés que ha mostrado la crítica por la veta fantástica de Ribeyro. El investigador basa su artículo en las ideas propuestas en la *Antología del cuento fantástico peruano* (1977) de Harry Belevan, quien incorporó en su selección

tres relatos que son analizados en el texto. La visión que presenta Güich realmente no es novedosa y sus comentarios se dedican a realizar un resumen de los cuentos con algunos aportes críticos. A través de la bibliografía consignada, se constata que, aparte del mencionado Harry Belevan, incluye a Juana Martínez Gómez como base para su propuesta crítica, por lo que su artículo no presenta mucha profundidad teórica. En dicho texto, el investigador analiza los tres cuentos seleccionados por Belevan en su antología: “Doblaje”, “Ridder y el pisapapeles” y “Los jacarandás”. Se dedica a realizar comentarios mientras resume los cuentos, y menciona los elementos fantásticos de cada uno de ellos: la presencia del doble en “Doblaje”; el quiebre de la continuidad del espacio y del tiempo en “Ridder y el pisapapeles”; y la ambigüedad sobre la identidad de miss Evans, que sugerirían el desdoblamiento de su personalidad o el retorno de la mujer muerta en “Los jacarandás”.

Güich analiza los cuentos fantásticos desde su perspectiva de narrador, pero le falta profundidad teórica de lo fantástico y un diálogo con la crítica anterior, a pesar de que esta ha crecido en los últimos años; esto se demuestra en el hecho de que no menciona los aportes críticos de otros investigadores que han trabajado los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro y su artículo presenta solo comentarios que tienen como fin difundir más que profundizar en el tema.

El catedrático e investigador sanmarquino Antonio González Montes realiza en *Ribeyro: El arte de narrar y el placer de escribir* (2010) un estudio narratológico de los dos primeros libros de cuentos: *Los gallinazos sin plumas* y *Cuentos de circunstancias*. Con respecto a este último, menciona que la edición de 1994 incorpora dos cuentos que no aparecían en la de 1958; se trata de “La molicie” y “El libro en blanco”, lo cual es un dato interesante, pues con esto *Cuentos de circunstancias* concentra la mayor cantidad

de relatos fantásticos y extraños (relacionados con lo absurdo)⁹, que lo distinguen de *Los gallinazos sin plumas*, libro de carácter básicamente realista. En palabras del crítico, se presenta “la alternancia entre realismo y fantasía” (88), que se debió a un criterio temático del autor. Solo se mencionará los comentarios que el investigador realiza sobre los cuentos fantásticos.

Con respecto a “La insignia”, González Montes, siguiendo a la crítica tradicional, asiente la pertenencia de este cuento a la vertiente fantástica sin cuestionarlo y centra su análisis en el tema del rol de los signos en la sociedad a partir del papel que desempeña la insignia en el relato. Sobre “Doblaje” sostiene que la historia podría calificarse de fantástica por el tema del doble. Líneas más abajo, luego de comentar los hechos del relato, concluye que “este texto se ha considerado como un cuento fantástico, aunque se trata de una fantasía muy sutil, desarrollada sobre todo como una experiencia intelectual” (101). Además, apoya la idea de Giovanna Minardi de clasificar a “Doblaje” como “cuento gnoseológico” debido a que es importante el saber o aprendizaje que obtiene el personaje de los hechos.

“El libro en blanco” también es asumido por el crítico como cuento fantástico por su relación con lo misterioso. El investigador enfatiza la importancia del libro como objeto trascendental en el desarrollo del cuento, como en “La botella de chicha” y “La insignia”. Resalta la relación causal entre la posesión del libro y la ocurrencia de desgracias. Luego, el autor sostiene que “La molicie” es un cuento alegórico sobre la lucha del ser humano contra las fuerzas de la naturaleza y que recuerda a la atmósfera de “Casa tomada” de Cortázar; además indica la importancia de la prosopopeya como figura esencial del cuento.

⁹ Los cuentos fantásticos son “Doblaje” y “El libro en blanco”; mientras que los cuentos que se insertan dentro de lo absurdo o extraño son “La insignia” y “La molicie”.

El enfoque de González Montes es básicamente narratológico y busca develar la estructura de los cuentos, apoyado de comentarios sobre el contenido de los mismos. Y debido a que analiza dos libros, *Los gallinazos sin plumas* y *Cuentos de circunstancias*, el investigador no se explaya en sus comentarios, y al realizar su análisis de los cuentos fantásticos de Ribeyro no problematiza lo fantástico ni ensaya una definición del término, asimismo, no presenta ninguna referencia teórica sobre lo fantástico, teoría que hubiera enriquecido sus análisis.

En el año 2014, González Montes publicó otro libro de ensayo, centrado en el cuentista limeño, titulado *Julio Ramón Ribeyro: el mundo de la literatura*. En el primer capítulo, realiza un comentario de los primeros cuentos de Ribeyro, los cuales fueron publicados en periódicos y revistas. En dicho apartado, menciona que “La huella”, “El cuarto sin numerar”, “La careta” y “La encrucijada” son cuentos fantásticos.

Sobre “La huella”, señala que este cuento demuestra la predilección de Ribeyro por el relato fantástico o de misterio, sin embargo, este relato le parece artificioso y no muy verosímil, aunque es válido para un joven escritor en búsqueda de temas; por lo tanto, según se lee en entrelíneas, es la impericia juvenil de Ribeyro lo que determinó la poca verosimilitud de dicha narración. “El cuarto sin numerar” es catalogado por el crítico como un cuento fantástico y de misterio, e indica que el recorrido del narrador-personaje puede ser visto como un “viaje hacia el origen”.

Por otro lado, el relato “La careta” es considerado por el investigador como un cuento perteneciente a la vertiente fantástica, al cual el autor ha sabido darle la verosimilitud adecuada que produce la identificación del lector con la desgracia del personaje. Sobre “La encrucijada” menciona que participa del clima fantástico, pero lo diferencia el sentido alegórico y el propósito filosófico, ya que busca ejemplificar el sentido o sinsentido de la existencia humana (28). Este relato es calificado como

alegórico, porque ilustra el fracaso de muchas personas ante el reto de hallar el camino correcto de la vida. Otro rasgo identificado por el crítico sanmarquino en el relato es la concepción fatalista o determinista, ya que solo llegarán a la ciudad a la ciudad de granito aquellos que estén predestinados por los dioses.

Discrepamos de la inclusión de “La careta” y “La encrucijada” dentro de la vertiente fantástica, ya que, en el primer relato, el hecho fantástico está ausente, lo que se presenta es un hecho cruento y grotesco, cuya ocurrencia es posible; en cambio, el segundo cuento, tal como el autor reconoce, es alegórico y los hechos supuestamente fantásticos son asumidos como normales por los personajes, los cuales no experimentan el sentimiento de extrañamiento, tampoco el relato muestra el conflicto entre lo posible y lo imposible que afecte su concepción de realidad, además de que el espacio no es reconocible como realista, sino que es un espacio maravilloso semejante en ciertos aspectos al de los cuentos de hadas, ya que se perciben como lejanos y extraños.

En el mismo capítulo, González Montes realiza una comparación entre *Los gallinazos sin plumas* y *Cuentos de circunstancias* y reconoce la unidad y homogeneidad temática y formal del primer libro, básicamente realista urbano y con un solo tipo de narrador, con respecto al segundo, en el cual se presentan cuentos realistas y fantásticos, además de varios tipos de narradores. El investigador asimismo realiza una comparación entre la edición de 1958 y la de 1994 de *Cuentos de circunstancias* y encuentra diferencias como la inclusión de dos cuentos en la última edición y el cambio en el orden de los relatos.

Luego, plantea que “La insignia”, “Doblaje” y “El libro en blanco” son cuentos fantásticos y cosmopolitas a la vez; lo primero hace referencia al nivel de realidad y lo segundo que dichos cuentos ocurren en espacios urbanos no identificados o en ciudades europeas o de otros continentes. Sobre “La insignia”, menciona que el azar y el absurdo

configuran lo fantástico en el relato, aunque reconoce que estos elementos forman parte de la realidad. Al hablar sobre “Doblaje”, indica la importancia de este cuento, ya que además de mostrar la competencia de Ribeyro para elaborar cuentos fantásticos, muestra la introducción de ejes temáticos nuevos que serán relevantes en su producción posterior.

Una observación que compartimos es la idea de que los personajes de los cuentos fantásticos no pertenecen a sectores sociales desfavorecidos económicamente ni luchan diariamente por la supervivencia, sino que pertenecen a sectores medios con solvencia económica que les permite dedicarse a actividades intelectuales y viajar al extranjero. Acerca de “El libro en blanco”, el crítico sostiene que es un cuento fantástico, aunque la fantasía es muy sutil y convincente, ya que el narrador ha sabido probar con verosimilitud el carácter maléfico del libro. González Montes se detiene en la asociación del libro con lo maléfico, cuando generalmente se relaciona el libro con lo positivo; esta visión negativa se explica con la ausencia de contenido del libro, ya que está en blanco. Nuevamente, estamos en desacuerdo con la propuesta de “La insignia” como cuento fantástico, ya que en dicho relato no se produce una fractura entre lo posible y lo imposible, pues a pesar de la atmósfera absurda, hay una explicación para el éxito del protagonista, que sería la posesión de la insignia, símbolo que le abre las puertas a la secta que preside.

El periodista Jorge Coaguila es uno de los grandes difusores de la obra ribeyriana. Su admiración por Ribeyro se demuestra con la publicación de entrevistas y ensayos sobre su obra. Además, en su primer libro de entrevistas, *Ribeyro, la palabra inmortal* (1995), Coaguila rescató los primeros cuentos de nuestro escritor, los cuales fueron publicados en revistas y que no fueron incluidos por Ribeyro en *La palabra del*

mudo. La importancia de estos primeros cuentos radica en que se puede observar una clara preferencia por lo fantástico, además es notoria la influencia de Kafka por la atmósfera absurda y alegórica de los relatos.

En el año 2011, Coaguila escribió breves comentarios para la colección *Yo Leo Plan lector* del diario *La República*. En el tomo 3, incluye cuatro cuentos que son considerados por él como fantásticos: “La insignia”, “Ridder y el pisapapeles”, “Doblaje” y “Demetrio”. Con respecto a “La insignia”, sostiene que este cuento ha sido leído como una sátira política, ya que manifiesta una crítica a la estructura de los partidos políticos. Además, el periodista relata la anécdota de la génesis del cuento y plantea que el rasgo que hace fantástico a este relato es lo absurdo, lo raro, lo alejado de la realidad (14), planteamiento con el cual no estamos de acuerdo, pues lo fantástico implica lo sobrenatural, lo imposible, aquello que transgrede las leyes de nuestro mundo; y lo que acontece en “La insignia” puede ser considerado absurdo, más no fantástico, ya que no hay una transgresión.

En cuanto a “Ridder y los pisapapeles”, el investigador nuevamente explica la génesis del cuento recurriendo otra vez a los datos biográficos brindados por el propio cuentista. Plantea que, salvo el final sorpresivo, todo el cuento está gobernado por la decepción; además relaciona este cuento con la propuesta de Cortázar, quien propone la presencia de lo “mágico” en lo cotidiano (24). En el comentario sobre “Doblaje”, menciona la recurrencia del doble como tema y cita como ejemplos *Príncipe y mendigo* (1881) y *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886). Luego, hace alusión a una entrevista del poeta Antonio Cisneros a Ribeyro, en la cual nuestro autor reconoce que solo un diez por ciento de sus cuentos son fantásticos y presentan influencia de Poe y Kafka.

Coaguila señala luego que cuatro de los seis cuentos iniciales rescatados de revistas son fantásticos: “La huella”, “El cuarto sin numerar”, “La careta” y “La encrucijada” y agrega que el valor de estos cuentos es más histórico que literario (36). Y con respecto a “Doblaje”, utiliza otra vez el término absurdo y lo relaciona con lo fantástico. A partir de nuestro análisis, de los cuatro cuentos, solo los dos primeros son netamente fantásticos, y sobre el uso del término absurdo, este no implica necesariamente a lo fantástico. El periodista además resalta la capacidad de Ribeyro de trasladar, como lo hace Borges, sus historias a escenarios distintos del Perú, tal como sucede en “Doblaje”.

Al comentar el cuento “Demetrio”, Coaguila señala el interés de Ribeyro por el diario personal, que se aprecia en sus cuentos, sus ensayos y también en la escritura de su propio diario. Menciona que este cuento fue escrito en 1953, pero que fue publicado recién en 1977 en *Silvio en El Rosedal*. Plantea que el hecho fantástico del relato radica en el cumplimiento de los actos que Demetrio ha consignado en su diario después de que este ha muerto. El estudioso califica al cuento de extraordinario, pero no lo explica; además hace referencia al final abierto del relato (46). A lo largo de los comentarios, no se halla ninguna referencia teórica a lo fantástico y el investigador recurre a lo biográfico para explicar el origen de los cuentos fantásticos de Ribeyro.

En esta revisión de la bibliografía sobre Ribeyro y lo fantástico, como hemos señalado, los críticos no utilizan ninguna teoría de lo fantástico y eso los lleva a dudar sobre los cuentos que se insertan en esta categoría, por ello, cometen imprecisiones a la hora de reconocer los cuentos fantásticos e incluyen a “La insignia”, “Silvio en El Rosedal” e incluso “Sobre las olas” dentro de esta tendencia. También, es común hallar

en sus propuestas el reconocimiento de la influencia de lo fantástico de Kafka y Borges en nuestro escritor, planteamiento interesante, pero que solo es mencionado y no es explicado a profundidad. Asimismo, se aprecia que el análisis de los cuentos fantásticos, se realiza a partir de una mirada realista, pues no hay un soporte teórico y esto ha llevado a algunos críticos de calificar a esta vertiente de escapista (Luis Fernando Vidal y Miguel Gutiérrez) a este tipo de cuentos, o a simplemente no analizar, es decir, ignorar esta tendencia de la cuentística de Ribeyro, a la cual apenas dedican unas cuantas líneas en los respectivos estudios.

1.2. LA CRÍTICA DE LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE RIBEYRO A LA LUZ DE LA TEORÍA DE LO FANTÁSTICO

En este apartado se mencionará y comentará los principales aportes críticos de aquellos investigadores que han analizado el corpus fantástico de Ribeyro a partir de la teoría de lo fantástico. Muchos de los estudiosos que se mencionan líneas abajo, generalmente, basan sus ideas en el libro de Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (1982), aunque se hace mención de otros teóricos de esta modalidad narrativa. En algunos de ellos, se puede encontrar propuestas de clasificación de los cuentos fantásticos ribeyrianos y una lista que nos ayudará a desarrollar nuestra propia clasificación y, a la vez, determinar el corpus de los cuentos fantásticos de Ribeyro.

Harry Belevan¹⁰ publicó en 1977 *Antología del cuento fantástico peruano*, una antología sistemática del cuento fantástico peruano, además de una propuesta teórica, a diferencia de las antologías realizadas por Luis Jaime Cisneros (1958) y Felipe Buendía (1959), que solo brindan opiniones personales, mas no realizan una propuesta teórica. En el prólogo de este libro, dedica algunas páginas a plantear su propuesta de teoría de lo fantástico y sobre la narrativa peruana de expresión fantástica. En dicho texto, el antologador incluye tres cuentos de Ribeyro: “Doblaje”, “Ridder y el pisapapeles” y “Los jacarandás” y las opiniones que vierte sobre estos relatos son breves.

Sobre “Doblaje”, señala el tema de la doble identidad y también hace referencia a la intención del autor de mencionar desde el inicio el elemento generador de extrañeza que podría afectar la fantasticidad del cuento, pero esta no se ve afectada, pues se

¹⁰ Belevan también había publicado en 1976 el libro *Teoría de lo fantástico* en el cual expone sus ideas sobre el tema.

consigue el efecto final ante la irrupción de lo fantástico. Con respecto a “Ridder y el pisapapeles”, menciona que la intención fantástica se produce casi al margen de la anécdota, de manera repentina frente a la trivialidad de los hechos. En “Los jacarandás”, reconoce la riqueza del cuento por las múltiples lecturas que produce, y lo fantástico surge a partir de un juego puramente intelectual. Luego, menciona la ligazón de este cuento con “Teoría de la reputación” de Vallejo, “un ejemplo inigualado de la ‘incertidumbre intelectual’ en la que nace todo fantástico” (131); además señala la relación de “Los jacarandás” con “Doblaje”, al coincidir en dos nombres propios, el de la joven Winnie y el del Club Mandrake, que aparecen en ambos cuentos.

En una de sus notas, Belevan realiza una crítica a la opinión de Wáshington Delgado, quien consideró a “La insignia” como cuento fantástico; en cambio, él sostiene, de manera acertada, que es un cuento realista alterado por un elemento de extrañeza que lo liga a lo absurdo (LVII). El investigador, en su estudio teórico previo a su antología, demuestra conocer las propuestas de Tzvetan Todorov, Louis Vax, Roger Caillois, entre otros, pero sus propuestas teóricas no son aplicables para el análisis de los cuentos; estas ideas se encuentran en su *Teoría de lo fantástico* (1976).

En 1994, el camerunés Boniface Ofogo Nkama presentó en España su tesis doctoral titulada *La Generación del 50 en el Perú (Una narrativa plural)*, en la cual analiza las vertientes de los escritores de dicha década. Las tendencias que aborda este investigador son tres: el neorrealismo (tanto urbano como provinciano), la narrativa fantástica y el neoindigenismo. Debido a la naturaleza de este estudio, solo se comentará el apartado donde se hace hincapié en lo fantástico y, específicamente, sobre Ribeyro.

De manera general, señala que la narrativa fantástica ha tenido poca práctica en el Perú, debido a la crítica que la ha tildado de escapista, pero para el autor la modalidad realista y la fantástica son dos maneras distintas de ver el mundo y la realidad (311). Argumenta que el narrador realista presenta el enfrentamiento entre la vida privada de un ser y la vida social, mientras que el narrador fantástico muestra el enfrentamiento entre el ser y su propia mente o con el mundo que lo rodea: “Lo fantástico no solo es la expresión de lo sobrenatural; irrumpe muchas veces, del enfrentamiento entre el ser y su propia mente o con el mundo que lo rodea. Lo fantástico intenta testimoniar la realidad onírica de las personas” (312). La postura del narrador fantástico refleja, sostiene el investigador, la inescrutabilidad de la vida y de la mente humana, pues vivimos en un mundo donde actualmente ocurren sucesos irracionales que solo se pueden comprender de modo irracional, es decir, de manera fantástica.

Además, plantea que, con la producción de textos de modalidad fantástica, la literatura peruana parece haber entrado en la modernidad (315). Afirma que el descubrimiento tardío de Borges, Cortázar y Kafka y la exploración de la temática urbana ayudó al desarrollo de la literatura fantástica en nuestro país. Luego, señala que tanto ha sido el desprestigio de la narrativa fantástica que no se puede hallar un estudio monográfico sobre la cuentística fantástica de Ribeyro¹¹. Menciona, por ejemplo, que James Higgins y Wolfgang Iser solo dedican unas cuantas líneas a algunos cuentos fantásticos de Ribeyro y desde la perspectiva del realismo.

Asimismo, indica que la narrativa fantástica peruana se inicia con los autores modernistas Clemente Palma, Abraham Valdelomar, Ventura García Calderón y César Vallejo. Luego, la narrativa fantástica progresó en la década del 50, debido a los

¹¹ Hasta 1994, los estudios sobre los cuentos fantásticos de Ribeyro eran nulos, pero con el correr de los años han aumentado, tal como se aprecia en este capítulo.

cambios operados en la sociedad peruana; por ello, estuvo ligada a la temática social y urbana y concluye que “la literatura fantástica se da, fundamentalmente, en la urbe” (316).

La mayoría de narradores del 50, según el investigador, no abandonan el referente realista y los que escriben cuentos fantásticos son cultores antes de narraciones del neorrealismo urbano: “Con los escritores del 50, la narrativa fantástica incorpora la temática social como fuente de inspiración” (320). Al mencionar a Ribeyro, dice que nuestro autor comparte la visión de Pierre Georges Castex, por la relación de lo fantástico con los estados mórbidos de la conciencia, quien señala que “lo fantástico parece reflejar un fondo de angustias derivadas de una situación sociopolítica confusa y a veces alarmante” (321) y que con el tiempo mejora esta propuesta al señalar que “lo fantástico crea una ruptura, un rasgón en la trama de la realidad cotidiana” (321).

Boniface Ofogo Nkama concluye con lo siguiente: “En el caso de la generación peruana de los 50, podríamos afirmar que lo fantástico irrumpe en sus relatos desde la realidad histórica de un clima de angustia, generado por circunstancias sociopolíticas de crispación que se apodera de la sociedad entera” (322). Es decir, que los nuevos problemas de la realidad social urbana del 50 han propiciado que nuestros autores reflejen esa realidad mediante la modalidad fantástica. Este capítulo, en el cual analiza la vertiente de lo fantástico, está segmentado en tres partes en los cuales incorpora cuentos y autores según el siguiente orden:

A. Aspectos transgresivos: Este apartado está constituido por dos aspectos temáticos: 1. Tiempo y espacio: En esta sección estudia los cuentos “Ridder y el pisapapeles”, “Demetrio” de Ribeyro; “El baúl” de Buendía; “El ómnibus” y “El espejo” de Alejandro

Arias¹². 2. El doble: En esta sección analiza los cuentos “Doblaje” y “Los jacarandás” de Ribeyro.

B. La influencia de Kafka: Este apartado presenta dos secciones: 1. La irrealidad y el absurdo cotidianos: El autor estudia los cuentos “La insignia” y “Silvio en El Rosedal” de Ribeyro. 2. La trama psicológica: En esta sección se analiza los cuentos “El marqués y los gavilanes” y “El banquete” de Ribeyro.

C. Lo fantástico lúdico, esteticista o filosófico moral: También el estudioso lo divide en dos subtítulos: 1. Especulaciones retóricas: En esta sección estudia los textos *El avaro* de Loayza y *Sinlogismos* de Angell. 2. La ironía y el humor grotescos: En este apartado investiga los textos *Sinlogismos* de Angell, “Espumante en el sótano”, “De color modesto”, “La botella de chicha” y “Una aventura nocturna” de Ribeyro.

Indica además que las transgresiones de la realidad se realizan a tres de sus categorías esenciales: el tiempo, el espacio y la personalidad. Estas transgresiones han sido señaladas por Pierre Georges Castex, Roger Caillois y Rosalba Campra. Como ejemplos, menciona “Ridder y el pisapapeles”, relato en el cual se transgrede la categoría del espacio, y “Demetrio”, cuento en el que se produce una ruptura del tiempo lineal. Sobre Ribeyro, plantea que en él se impone una nueva forma de fantástico, pues nuestro narrador se despoja de los efectos grandilocuentes de terror y espanto y de elementos y máquinas futuristas (331). Además, sostiene lo siguiente:

Todo el arte de Ribeyro consiste en dejar la duda suspendida sobre el personaje y sobre el lector, como si se tratase de una amenaza del ser o no ser, de la “cosa” o la “nada”, del aquí o allí, del ahora o nunca. Su fría e incluso cruel objetividad ilumina sin

¹² Tal como señala Elton Honores (2010), Alejandro Arias es un autor uruguayo.

embargo el misterio y se torna en amenaza para quien lee y vive sus historias. Las historias fantásticas de Ribeyro son vividas por el lector como si le fueran propias. (331)

Tras esto, Ofogo Nkama analiza el cuento “Demetrio” como ejemplo de la transgresión del tiempo. Reconoce la influencia de Bergson en la idea del tiempo psicológico (interior, personal o subjetivo) contrapuesto al tiempo cronológico: el verdadero tiempo es el tiempo interior y es más importante que el tiempo cronológico. Reconoce también el escepticismo presente en los personajes ribeyrianos, como en el narrador-personaje de “Demetrio”, que siempre duda de lo que lee en el diario del amigo muerto, pero sucumbe al final ante el hecho de la aparición de Demetrio, pues esta aparición origina, en el personaje del cuento, la duda sobre el concepto de realidad. El investigador afirma que “[e]l narrador no ve en esta aparición de Demetrio una manifestación amenazadora” (336).

Al referirse a “Ridder y el pisapapeles”, indica también que se produce una transgresión del tiempo y del espacio y ya desde el inicio del relato el personaje tiene la extraña sensación de semejanza entre el paisaje belga y el peruano. Para el crítico camerunés, el cuento está construido a partir de la alegoría de la desilusión, pues el narrador personaje se siente defraudado de su héroe literario. Ridder no cree en la existencia del tiempo ni en las fronteras del espacio, pues este es único e ilimitado. Tras observar el narrador-personaje su pisapapeles extraviado años atrás y que ahora estaba en casa de Ridder, este brinda una respuesta que asume como natural la transgresión física, ya que él cree en la unidad del tiempo y del espacio, tal como sugieren sus obras literarias. Ofogo Nkama propone que Ridder es un ser irreal como los personajes de sus novelas, además de que el pisapapeles no es un objeto mágico, sino que las fronteras geográficas y las diferencias horarias “han sido borradas prodigiosamente” (338).

Con respecto al tema de la personalidad, el investigador analiza el tema del doble en dos cuentos de Ribeyro: “Doblaje” y “Los jacarandás”. Luego, realiza la habilidad de Ribeyro para tratar este tema en dichos cuentos. Tras resumir “Doblaje”, el crítico manifiesta que Ribeyro se ha basado en teorías orientales ocultistas para construir su relato sobre el desdoblamiento de la personalidad e indica, además, que esta presencia del doble no representa una amenaza real para el narrador personaje, ya que el doble siempre realiza un movimiento contrario, esto supone un encuentro imposible; por ello, afirma que si bien el doble existe efectivamente, no existe para la otra parte, puesto que nunca se verán las caras, pues tiende siempre a realizar un movimiento contrario. A pesar de ello, a nuestro parecer, esto no niega la existencia del doble, ya que al pintor inglés los hechos inexplicables de la presencia del otro lo dejan abatido. Este movimiento inverso sostiene el investigador harían difícil la posible comunicación entre uno y otro:

El yo es uno y múltiple a la vez. “Y si el hombre nace doble”, y si la posible multiplicación de la personalidad, para Todorov, es una consecuencia directa de la segregación entre espíritu y materia, la supresión de los límites entre sujeto y objeto se hace posible. Y como el sujeto ya está segregado del objeto, la comunicación es también posible aunque difícil, puesto que “el doble siempre tiende a efectuar el movimiento contrario”. (344)

En contraste, el investigador propone que en “Los jacarandás” la comunicación entre las tres versiones del mismo yo se produce directamente, “gracias al delirio del propio protagonista” (345). Además de que el doble no realiza el movimiento contrario, sino convergente, pues va al encuentro del otro; otra diferencia es que se trata de un doble subjetivo, interior al protagonista afectado por la muerte de su esposa, y líneas después indica que es causado por el delirio del protagonista, pero también se debe al

lugar llamado Ayacucho, que significa “rincón de los muertos”, un mundo al revés que carece de leyes racionales. Para sostener sus ideas sobre lo fantástico, el autor de la tesis se basa en los aportes teóricos de Irene Bessière, Roger Caillois, Pierre Georges Castex, Rosalba Campa y Tzvetan Todorov.

Podemos decir que, aunque el crítico camerunés realiza una investigación ambiciosa sobre la narrativa del 50, se observa que en el apartado sobre lo fantástico se centra más en la figura de Julio Ramón Ribeyro, que si bien es conveniente para nuestra tesis, deja de lado a otros autores que cultivan lo fantástico. Además, en este capítulo sobre lo fantástico incluye varios cuentos de Ribeyro que no pertenecen a esta modalidad, tales como “La insignia”, “Silvio en El Rosedal”, “El marqués y los gavilanes”, “El banquete”, “Espumante en el sótano”, “De color modesto”, “La botella de chicha” y “Una aventura nocturna”. Esto se debe a que el autor ha ligado lo fantástico con lo absurdo, lo psicológico y el humor, pero estos aspectos no garantizan la presencia de lo fantástico del relato. Por otro lado, la clasificación que realiza de los cuentos fantásticos en aspectos transgresivos, la influencia de Kafka y lo fantástico lúdico, esteticista o filosófico-moral no está bien sustentada y no es funcional como para tomarla en cuenta como una base para una clasificación.

En el artículo “Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro” (2000), publicado en la *Revista Iberoamericana* 190, Jesús Roderó analiza lo fantástico en algunos cuentos de Ribeyro y lo relaciona con el papel del juego en dichos relatos. En este artículo, el investigador mejora las ideas vertidas en su libro *Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro* (1999). Para disertar sobre lo fantástico, se basa en las ideas de Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson, Irene

Bessière y Ana María Barrenechea, mientras que para el concepto de juego incorpora los aportes de Johan Huizinga y Susan Stewart. Rodero utiliza en su análisis el término de lo neofantástico, que deduce a partir de lo sugerido por Todorov, quien en el último capítulo de su libro analiza la narrativa fantástica del siglo XX y comenta *La metamorfosis* de Kafka, narración que no se ajustaría a sus condiciones de lo fantástico, ya que no se presenta la vacilación con respecto al hecho fantástico. Para hablar de lo neofantástico, el investigador se apoya en Cortázar, pero lo cuestionable es que en ningún momento mencione a Alazraki, quien fue el que acuñó el término. Para dilucidar sobre lo neofantástico, utiliza las ideas de las investigadoras Jackson, Bessière y Barrenechea.

El crítico señala las limitaciones de Todorov, pues este se basa en la oposición duda/disipación de la duda, que es aplicable a la narrativa fantástica decimonónica, pero no es funcional para la del siglo XX, ya que en dicho siglo: “la literatura neofantástica presenta lo sobrenatural integrado en la realidad como una forma de recusación del orden natural y lógico de lo real cotidiano” (74). Indica además que los estudios posteriores a Todorov plantean que la literatura fantástica problematiza la realidad y tiene un carácter subversivo del orden racional. Luego, utiliza la propuesta de Ana María Barrenechea, quien resalta esta capacidad de la literatura fantástica para problematizar la realidad e incorpora otras categorías para plantear una clasificación más abierta y fluctuante de lo fantástico: lo a-normal y lo a-natural. Por otro lado, rescata el aporte de Rosemary Jackson, quien sostiene que “la fantasía recombina e invierte lo real (como hace lo maravilloso); existe una relación parasitaria y simbiótica con lo real” (75). Y sobre Irene Bessière, sostiene que sigue la misma dirección que Jackson con respecto a que lo fantástico se define por la ruptura de lo cotidiano y de lo

sobrenatural y concluye que lo fantástico es una realidad mezclada de irrealidad, por ello, lo fantástico cuestiona tanto lo natural como lo sobrenatural (75). Luego, con respecto al tema del juego, se basa en las ideas de Susan Stewart y Johan Huizinga y plantea que el juego crea otra realidad con un espacio y tiempo propios, y con ello transforma las jerarquías típicas del discurso del sentido común. De Stewart, incorpora el término del sinsentido, el cual es “una exageración de la actividad lúdica, una transgresión de los procedimientos interpretativos del sentido común y de las jerarquías sociales” (75). Y concluye que Jackson y Bessière plantean que toda obra que pone en duda las categorías de la lógica y la razón sería fantástica y, por ello, el sinsentido lúdico sería una forma de lo fantástico, pues este cuestiona las bases culturales e ideológicas de lo racional y del sentido común.

A partir de todo lo anterior, Rodero ensaya una definición de lo fantástico: “lo fantástico se define no solo por esa transgresión de las normas, sino también por la presencia de algún elemento irreal, improbable o inverosímil que problematiza la realidad narrada y pone en cuestión tanto lo real como lo irreal” (76). Para el autor del artículo, esta presencia del elemento irreal lo diferencia del modo lúdico transgresor, pero reconoce que hay narraciones híbridas, en las cuales lo fantástico y lo lúdico se mezclan y se superponen sin límites precisos.

Luego de plantear estas ideas sobre lo fantástico y lo lúdico, Rodero analiza los relatos “Doblaje”, “Ridder y el pisapapeles”, “La insignia” y “El carrusel”. Sobre “Doblaje” y “Ridder y el pisapapeles”, argumenta que no se podría aplicar lo planteado por Todorov, pues la presencia del hecho irreal en ambos cuentos es innegable y no está sujeto a la duda, por lo tanto, pertenecerían a lo neofantástico, ya que la irrupción de lo inverosímil en la vida cotidiana causa una recusación mutua de realidad e irrealidad.

“La insignia” sería un cuento en el cual el modo lúdico-fantástico se manifestaría, debido a la transgresión del sentido común mediante el juego y la ruptura de lo real cotidiano, como de lo sobrenatural, a través de lo fantástico. Para el investigador, “La insignia” es un cuento en el cual el modo lúdico-fantástico se presenta como una transgresión/desrealización del mundo narrado, pues el sinsentido del juego afecta y cuestiona las estructuras culturales y sociales de nuestra realidad para crear una (ir)realidad fantástica. Pero, según los presupuestos teóricos de este estudio, en “La insignia”, no se presenta lo fantástico, ya que no hay ningún hecho imposible que cuestione las leyes físicas de la realidad; lo que se observa es un hecho que cuestiona las leyes lógicas con las que se rige la sociedad, y es verosímil que ocurra, pues el absurdo está dentro de los límites de la realidad.

Un acierto de Rodero es la inclusión de “El carrusel” dentro de lo fantástico, al que incluye específicamente dentro del modo lúdico-fantástico, pues en este relato, Ribeyro, a diferencia de otros cuentos, experimenta con la forma narrativa a manera de juego, ya que realiza una transgresión del lenguaje y de la estructura narrativa. “El carrusel” es un cuento que tiene quince narraciones enmarcadas una dentro de otra, mediante la técnica de las cajas chinas, y en el cual la última narración enmarca a la primera a manera de círculo o de serpiente que se muerde la cola. Obviamente, lo lúdico se halla en la ruptura de la estructura del cuento tradicional, y lo fantástico se encuentra en la ruptura de las coordenadas temporales, pues se produce una discordancia del tiempo de las historias narradas, sobre todo la primera y la última que coinciden en el mismo narrador; ya que el primer narrador se encuentra con un hombre de mano mecánica que le cuenta su historia que luego es continuada por otros narradores enmarcados que relatan sus experiencias que pertenecen a un tiempo pasado para llegar

hasta el narrador inicial sobre el cual se sabe que ha sido mutilado por un hombre de mano mecánica, es decir, que estando en un tiempo presente del relato que empieza con un narrador inicial que relata su encuentro con el hombre de la mano mecánica nos enteramos, luego de varios narradores, lo que le ha ocurrido en el futuro a este narrador inicial, lo cual es imposible, puesto que en las narraciones se cuentan hechos del pasado, pero el futuro del narrador inicial lo conocemos en este retroceso narrativo. Se ha producido una ruptura temporal que desrealiza la realidad del mundo narrado. Para concluir, el crítico plantea que otros cuentos podrían incluirse en el modo lúdico-fantástico y menciona “Los jacarandás”, “Por las azoteas”, “Scorpio”, “La molicie” y “Escenas de caza”; pero luego se desdice, pues le “parece” que los tres primeros se insertarían dentro de “lo extraño”, concepto planteado por Todorov, pues no hay un elemento imposible o irreal. Además, al crítico le “parece” que el relato “La molicie” está más cercano a la alegoría. Ya más seguro afirma que “Escenas de caza” sí es un relato fantástico. Y finaliza que los cuentos analizados de Ribeyro pertenecen a la línea neofantástica, tal como es común en otros narradores latinoamericanos contemporáneos.

La propuesta de Rodero de unir lo fantástico con lo lúdico es interesante, pues representan formas transgresoras de la realidad, pero no es convincente en el análisis, ya que manifiesta titubeos al momento de analizar los cuentos, además de que el término de neofantástico lo deduce de Todorov y Cortázar, pero no menciona a Alazraki, crítico que fue quien acuñó dicho término. Es rescatable que Rodero no basa solamente su análisis de lo fantástico en Todorov, sino en otros teóricos como Bessière, Jackson, Rabkin y Vax, lo cual es importante para ampliar y actualizar el concepto de lo fantástico. Se aprecia también cierta vacilación al momento de determinar qué cuentos de Ribeyro son fantásticos.

La preocupación de Rodero por la narrativa fantástica de Ribeyro lo ha llevado a publicar otro artículo en la revista *Ínsula* 826 (2015), “Un inventario de enigmas: Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro”, en el cual actualiza algunas ideas sobre lo cuentos ya analizados en sus estudios anteriores. En dicho texto, el crítico afirma que Ribeyro presenta una concepción escéptica y nostálgica del mundo; señala que la falta de certezas de su narrativa corta lo sitúan entre la nostalgia moderna, que lucha por encontrar una explicación o un sentido a la existencia, y la constatación posmoderna de la imposibilidad de alcanzar ese conocimiento, ya que asume la realidad como una construcción cultural. Sostiene que el conflicto o tensión entre modernidad y posmodernidad define la cuentística de Ribeyro. Esta idea se apoya en los textos de Fernando Vidal (1975) y Enrique Cortez (2008).

A partir de las disquisiciones sobre lo fantástico todoroviano y lo fantástico nuevo o neofantástico, Rodero menciona que hay un corpus central, un grupo reducido de cuentos puramente fantásticos en la que coinciden los críticos: “Ridder y el pisapapeles”, “Doblaje”, “Demetrio” y “El libro en blanco”. Luego, hay una lista de cuentos fantásticos de Ribeyro que generan discrepancias, tales como “Escenas de caza”, “Los jacarandás”, “La molicie”, “La insignia”, “El tonel de aceite” e incluso “Silvio en El Rosedal”. Algunos plantean que estos relatos son fantásticos; otros los clasifican como alegóricos, extraños, insólitos, absurdos o ambiguos. El investigador señala que ninguno de los críticos ha incluido el cuento “El carrusel” como fantástico, el cual es uno de los pocos en el que Ribeyro utiliza el juego innovador de las técnicas narrativas. Luego el investigador realiza algunas reflexiones sobre “Ridder y los pisapapeles”, “Doblaje”, “Demetrio” y “El libro en blanco”.

En los relatos mencionados se produce una problematización de la realidad, producto de la recusación mutua de lo real y lo irreal. Además, el fenómeno inverosímil se integra en el mundo narrado y explica una nueva realidad que ya no es lógica ni ordenada (24). Este rasgo también se encontraría en “Escenas de caza” y “Los jacarandás”, por lo tanto, se incluirían dentro del corpus fantástico. Por ello mismo, sostiene que “La molicie” y “La insignia” no se podrían insertar en lo fantástico, pues no presentan una problematización de la realidad; más bien estos relatos presentan un carácter alegórico o metafórico. Por último, recalca la importancia de “El carrusel” como el único relato en el cual Ribeyro realiza una transgresión del lenguaje y de las estructuras narrativas. El investigador concluye que tanto lo fantástico como lo realista en Ribeyro muestran la tensión entre lo moderno y lo posmoderno en su narrativa, ya que refleja una visión coherente y paradójicamente contradictoria de la creación literaria y de la existencia (24).

La crítica italiana Giovanna Minardi en su libro *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro* (2002) analiza los cuentos de Ribeyro con una intención totalizadora e incluye un capítulo titulado “La dimensión fantástica”, en el cual estudia los cuentos que nos interesan. En dicho libro, la autora trata de determinar los cuentos fantásticos de nuestro autor, pero no precisa cuáles son exactamente y opta de manera cómoda por mencionar varios cuentos que presentan cierta cercanía con lo fantástico.

Respecto a nuestro escritor, es interesante notar cómo, paralelamente a su producción realista, se releva (sic) en él una producción que, si no es precisamente fantástica, está impregnada de una cierta irrealidad que invade lo cotidiano, en la búsqueda de una atmósfera (sic) extraña que termina por implicar al lector. Asistimos:

1) a la utilización del doble, “Doblaje” (1955); 2) a cuentos que se construyen sobre la discordancia de dos niveles de realidad, como “Explicaciones a una cabo de servicio” (1957), “Los cautivos” (1971), “Bárbara” (1972), “El marqués y los gavilanes” (1977); o en los cuales 3) un objeto, aparentemente insignificante, adquiere un poder inusual que modifica la percepción de la realidad y transforma al personaje, “Página de un diario” (1952), “La insignia” (1952), “Los eucaliptos” (1956), “El libro en blanco” (1993). En otros cuentos se produce 4) una ruptura de las coordenadas (sic) de tiempo y de espacio, así como del orden causal de los eventos, creando una verdadera desorientación en el lector, como por ejemplo en el caso del cuento “Demetrio” (1953), que recuerda “El perseguidor” de Cortázar, de “Ridder y el pisapapeles” (1971) de “Los jacarandás” (1970). (2002: 74)

Si uno analiza los cuentos mencionados, se percatará de que solo algunos cumplen las condiciones para inscribirse dentro de la dimensión fantástica; estos son “Doblaje”, “El libro en blanco”, “Demetrio”, “Ridder y el pisapapeles” y “Los jacarandás”; pero el resto de ellos no son fantásticos. Y en otro párrafo, Minardi utiliza el término “cuentos extraños” cuando enumera las características de este tipo de relatos; esto puede generar una confusión con el término de Todorov, “lo extraño”, que la misma autora cita en el capítulo en el cual analiza la dimensión fantástica. A pesar de que la estudiosa busca establecer los cuentos que pertenecen a la dimensión fantástica, termina por incluir, aparte de los relatos fantásticos, otros que son absurdos o realistas que presentan “cierta irrealdad”, tal como se aprecia en su lista. El problema de esta propuesta es tanto de orden formal como temático, pues al ampliar el espectro de lo fantástico e incluir relatos que tengan una atmósfera o “cierto” aire de irrealdad se cae en la imprecisión. Y eso se manifiesta en los tres cuentos elegidos por la autora para su análisis: “La insignia”, “Doblaje” y “Los jacarandás”. Luego la investigadora italiana sostiene:

Los *cuentos fantásticos* ribeyrianos, en el fondo, no se diferencian mucho de los *cuentos realistas* por una simple razón: la banalidad. El engranaje de la realidad minúscula, inmediata, lo gris de la vida mediocre, el anti-heroísmo, entre otras cosas, forman el esqueleto de la literatura de Ribeyro, sea esta realista u onírica. Su fantasía es absurdidad, inexplicabilidad del mundo, pero es una absurdidad banal, minúscula, como sus personajes. No es la fantasía metafísica de un Borges o aquella hiperbólica de un García Márquez; nuestro autor parece llegar a la fantasía por cansancio de la realidad. El mundo de la fantasía es enriquecido en Ribeyro por una vena de triste ironía, el melancólico pesimismo que dan a la fantasía cosmpolita (sic) y abstracta un aire personal y que acrecan (sic) sus textos fantásticos a aquellos realistas. En general, la fantasía de Ribeyro es opresiva, casi angustiante, él mismo afirma que sus cuentos no se pueden considerar fantásticos. (74)

No se puede negar que los relatos fantásticos de Ribeyro se insertan dentro de la banalidad de lo cotidiano y se percibe en ellos un aire de melancolía, pero no se percibe esa atmósfera opresiva o angustiante, y la investigadora no lo explica convenientemente.

En el primer relato analizado, “La insignia”, el elemento fantástico nunca se presenta, pues el hallazgo de la insignia confiere poder al protagonista, cambiando su modo de vida, pero sin alterar las reglas de la realidad que lo circundan; más que fantástico es una situación absurda o extraña, pues dicho suceso no supone una amenaza ni una ruptura de la realidad. En cambio, en “Doblaje”, el hecho fantástico sí se instaura de manera plena, dejando en la perplejidad al protagonista, el pintor inglés obsesionado con el tema del doble, quien al final del cuento descubre, por los rastros dejados en su departamento, que su doble ha estado presente en dicho lugar. Luego, la autora afirma que “Los jacarandás” sí se ajusta a los planteamientos de Todorov, pues la duda entre

una explicación sobrenatural u otra real se mantiene hasta el final, pues no sabemos si la catedrática, colega del protagonista, es el doble de su esposa o solo es una falsa percepción.

La propuesta de Minardi presenta deficiencias, primero, porque solo toma como base la propuesta de Todorov (a pesar de que menciona a Castex, Caillois, Vax, Barrenechea, Hahn y Belevan) y, segundo, porque cae en imprecisiones teóricas, pues incluye cuentos que presentan elementos extraños y no aclara al final qué cuentos de Ribeyro son netamente fantásticos. Además, al igual que otros críticos, considera a “La insignia” como cuento fantástico, lo cual es erróneo.

Jéssica Rodríguez, en el artículo “Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro” (2002), elabora una lista de relatos fantásticos en la que incluye los siguientes títulos: “La insignia”, “La molicie”, “Demetrio”, “Doblaje”, “El carrusel”, “Los jacarandás”, “Ridder y el pisapapeles”, “El libro en blanco”, “Escena de caza”, “La huella”, “El cuarto sin número” (sic)¹³, “La careta” y “La encrucijada” y sugiere que a la lista se le podría agregar “Silvio en El Rosedal”, “Bárbara” y “Te querré eternamente”, pero la autora del artículo desiste de ello al restringir su criterio mediante la aplicación de la teoría de Todorov, aunque realmente en estos tres últimos cuentos mencionados no se encuentra, en ningún momento, algún hecho sobrenatural que haga dudar a los personajes y al lector implícito de la realidad construida en el texto.

Rodríguez plantea cuatro tipos de fantásticos observables en los relatos de Ribeyro. El primer tipo está conformado por aquellos en los cuales está presente la vacilación, tal como señala Todorov, e incluye dentro de este a los cuentos “El cuarto

¹³ El título correcto del cuento es “El cuarto sin numerar”.

sin numerar”, “Doblaje” y “Los jacarandás”. El segundo tipo se caracteriza por su incorporación a la forma moderna del género, caracterizado por la certeza en la percepción de lo anormal en la realidad y que es inaugurado por Kafka con *La metamorfosis*, narración en la cual la vacilación no está presente: “En efecto, a diferencia de su vertiente de estirpe decimonónica, lo fantástico moderno que Kafka inaugura en *La metamorfosis* (1915) no recurre a la vacilación, por lo menos no a la sensorial. El hecho anormal es presentado clara y directamente y no se insinúan explicaciones” (76). Dentro de este segundo tipo, al que denomina fantástico kafkiano, incluye los cuentos “Ridder y el pisapapeles”, “Escena de caza” y “El carrusel”. El tercer tipo es aquel “que exige una lectura necesariamente alegórica” como es el caso de “La molicie”. Este tipo de fantástico es propuesto por la investigadora a pesar de que Todorov rechaza lo poético y lo alegórico, pues anulan el efecto fantástico. El cuarto tipo incluye a los cuentos en los cuales lo ridículo y lo absurdo están exacerbados tanto que mediante un salto cualitativo se constituyen en hechos fantásticos y rozarían el género de lo fantástico. Esto se aprecia, según Rodríguez, en “La insignia” y en “Silvio en El Rosedal” y otros textos como “Fénix”, “Te querré eternamente”, “Papeles pintados” y “Bárbara”, los cuales rozan el género, pues los hechos al ser contextualizados “mediante la explicación del carácter del personaje por su situación social o un rasgo de su personalidad” (77) eliminan la posibilidad de desarrollo de lo fantástico.

El problema del texto crítico de Jéssica Rodríguez es que su postura se basa únicamente en los planteamientos de Todorov, cuya teoría, según ella, se aplica más que todo a la literatura fantástica decimonónica, por lo que no entendemos por qué no incluyó el punto de vista de otros teóricos que amplían las ideas del crítico búlgaro-

francés, quien basa sus ideas en la vacilación que experimentan el lector y los personajes acerca de la verosimilitud de un acontecimiento anormal. Al circunscribirse solo a un texto teórico que además es planteado como una introducción importante, pero preliminar para estudiar el fenómeno de lo fantástico, la autora limita su visión sobre los cuentos fantásticos de Ribeyro y esto se manifiesta en la mención de cuentos en los cuales hay hechos que a su parecer son “anormales”, pero que no bastan para inscribirlos de lo fantástico. Además, utiliza términos amplios en su significado y, por ello, inadecuados, como “lo anormal” o “lo absurdo” para aludir a lo sobrenatural.

Se analizará por partes las afirmaciones de Jéssica Rodríguez sobre los cuentos que incluye en los cuatro tipos de fantástico. En el primer tipo, en el que incluye “El cuarto sin numerar”, la vacilación se presenta en el personaje por un breve momento para después convertirse en una certeza de que el hecho sobrenatural que había experimentado en el cuarto era cierto. Con respecto a Todorov, la vacilación debe mantenerse hasta el final, lo cual no ocurre en el relato. En “Doblaje”, más que vacilación en el protagonista se presenta un sentimiento de extrañeza frente a lo acontecido, que abate al protagonista por su imposibilidad, además los hechos sobrenaturales son categóricos. La presencia del doble es constatada por el aviso del botones y el retrato terminado de Winnie, mujer a la que no conocía antes de viajar. El segundo tipo de cuentos, al que la autora del artículo llama kafkiano, porque el hecho sobrenatural es evidente como en *La metamorfosis* (tomado como ejemplo a partir del texto de Todorov), también es cuestionable, ya que lo kafkiano no solamente es lo fantástico, sino que se relaciona más con lo absurdo, por lo que autora estaría reduciendo a una sola característica el estilo de Kafka, además de que lo fantástico no está presente en todos los relatos del autor checo. La tercera clase de relatos es aquella

donde se requiere una interpretación alegórica frente a lo acontecido, pero, como se mencionó, para el mismo Todorov, lo alegórico anularía el efecto fantástico; y en “La molicie”, al final del cuento, percibimos que esta molicie realmente es el estado de modorra o marasmo producido por el calor del estío, que trata de atrapar a los personajes y que termina con la llegada de la lluvia otoñal. Sobre los relatos incluidos en el cuarto tipo, “La insignia”, “Silvio en El Rosedal”, “Fénix”, “Te querré eternamente”, “Papeles pintados” y “Bárbara”, se puede afirmar que no presentan el hecho sobrenatural para inscribirlo dentro de lo fantástico y la idea de que lo absurdo y lo ridículo se exageran tanto que dan un salto a lo hacia lo fantástico no es convincente para incluirlas dentro de la modalidad fantástica.

Una de las vertientes que analiza el crítico Gerardo García Muñoz en su libro *Julio Ramón Ribeyro: Cinco claves de su cuentística* (2003) es la tendencia fantástica, en el capítulo 4 bajo el rótulo “Cuentos de lo fantástico”. El crítico mexicano clasifica los cuentos fantásticos de Ribeyro en dos tipos: “Cuentos de lo fantástico cotidiano” y “Cuentos de la realidad dislocada”. En la primera clasificación, incluye los relatos “La insignia”, “La molicie” y “La botella de chicha”. En la segunda, inserta los cuentos “Doblaje”, “El libro en blanco”, “Ridder y el pisapapeles” y “Demetrio”. Menciona que la fantasía ribeyriana procede de “la intervención de potencias incomprensibles que activan la conducta de los seres humanos” o de “la pasmosa multiplicidad de un mundo que por siempre hemos pensado único e irreproducible” (75).

Sobre “La insignia”, señala que este cuento se aleja de los límites del realismo para imperceptiblemente incursionar en el campo de la fantasía donde el absurdo está presente al igual que el escepticismo de Ribeyro, pues el cuento plantea la imposibilidad

del hombre de conocer el sentido o finalidad de su existencia. El investigador vincula el cuento a célebres antecesores como Hawthorne, Melville y Kafka. Al analizar “La molicie”, el crítico plantea que la rareza en la conducta habitual afecta a todos los habitantes de la ciudad, pues el hervor canicular hace presa a las personas; y la intrusión de lo fantástico radica en la aceptación de un suceso anómalo que se transforma en el centro de los actos de los protagonistas, más que en la furia inusual del fenómeno. “La botella de chicha” es incluida también como cuento fantástico, pero no se explica claramente cuál es el motivo por el que este cuento sea considerado como fantástico, pues no se manifiesta un hecho sobrenatural; y más que una transformación de vino en vinagre se presenta una mala percepción del líquido de parte de los personajes.

El análisis sobre los cuentos de la realidad dislocada se inicia con “Doblaje”, cuento sobre el que menciona sus antecedentes en “William Wilson” de Poe y *El doble* de Dostoievski, pero que a diferencia de ellos, argumenta el crítico, este cuento de Ribeyro se ubica dentro del género de la ficción fantástica y mundos posibles, según la propuesta de Walter Mignolo; asimismo, señala su semejanza con el cuento “La trama celeste” de Adolfo Bioy Casares, pues en ambos cuentos lo fantástico se sugiere en la existencia de una pluralidad de mundos posibles, pero esta afirmación no está bien sustentada. “El libro en blanco” es el siguiente cuento mencionado, y sobre este indica su parentesco con *La piel de zapa* de Balzac y “El Zahir” de Borges, pero a diferencia de los objetos mágicos de estas narraciones que son otorgadores de beneficios, aunque al final acarreen sucesos nefastos, el libro en blanco solo trae consigo desgracias y ningún beneficio para su portador.

En “Ridder y el pisapapeles”, el hecho sobrenatural acaece en una realidad cotidiana y hasta tediosa de un país europeo. Y para García Muñoz, a diferencia de lo

fantástico practicado por Borges y Bioy Casares, lo fantástico en este cuento se debe al azar, pues es la casualidad lo que configura lo fantástico en este relato ribeyriano, desde la lectura de las obras de Ridder por el protagonista hasta el hallazgo del pisapapeles en la casa del escritor mencionado. Es el azar el que altera las coordenadas cronológicas y espaciales del cuento, y que también están presentes en las obras literarias y en la conversación de Ridder, como si la obra de este escritor belga fuese una imagen especular del cuento que leemos. Señala además que Ribeyro utiliza en esta narración un procedimiento típico en nuestro autor peruano, el cual es la anticipación, pues en las obras de Ridder las coordenadas geográficas y temporales no son precisas y existe una superposición entre el paisaje peruano y el belga, que el protagonista asume como iguales. Una propuesta interesante sobre el relato, planteada por el crítico mexicano, es el carácter demiúrgico de Ridder, pues este personaje sabe quién arrojó el pisapapeles y las circunstancias en que esto pasó. Al final opina que, si bien Ribeyro quiere hacernos creer que en el cuento hay una ausencia de lógica, este tiene una explicación, puesto que a pesar del aparente azar, se sugiere la presencia de la fuerza de un orden que explica la ficción (89). Sobre esto, podemos decir que esta supuesta explicación está fundada en lo sobrenatural, la ruptura de las coordenadas espaciales y temporales, por lo que no se anula el efecto fantástico del relato.

El investigador plantea luego que “Demetrio” es un cuento insólito en la producción ribeyriana, pues es el único que aborda el tema de la vida después de la muerte¹⁴. El narrador nos relata los sucesos imposibles que Demetrio von Hagen realiza después de muerto, y que Marius Carlen, su amigo, conoce a partir de la lectura del diario escrito por el difunto, ya que en este texto la narración de hechos continúa

¹⁴ Esta afirmación es imprecisa, ya que en “La huella”, uno de sus primeros cuentos, aborda también este tema.

después de la fecha de la muerte de Demetrio. El cuento se relaciona con el género del horror, pues hay elementos comunes entre “Demetrio” y los cuentos sobre los muertos que regresan a la vida. Marius, el protagonista, muestra una inicial actitud escéptica frente a la lectura del diario de Demetrio, pero este escepticismo se desvanece al comprobar que los hechos narrados en el diario se han cumplido. El crítico menciona que la exactitud enfermiza realizada por el obsesivo detective en que se ha convertido Marius nos hace dudar de su cordura y de su credibilidad y esto acrecentaría la ambigüedad del cuento (92). Y esto lleva al protagonista a contrastar el tiempo subjetivo y el objetivo, en el cual el tiempo interno afectaría el tiempo objetivo.

El crítico plantea que esto haría pensar que Ribeyro recurrió a tesis idealistas para la construcción de este relato y que sería inadmisibile para un escritor de estirpe realista. No estamos de acuerdo con esta idea, pues qué impediría a un escritor usar fuentes filosóficas idealistas para la creación artística, no hay ninguna incompatibilidad, más bien lo fantástico se basa en esta contradicción. Luego, argumenta que el cuento se explicaría con la teoría de la multiplicidad de los mundos posibles, donde dos mundos paralelos se entrecruzan. El final es ambiguo, aunque algunos críticos busquen darle una explicación realista que empobrecería el cuento, tal como indica el mexicano. Reconoce además que el cuento guarda semejanza con el relato “La pata de mono” de W. W. Jacobs, pues el desenlace se da *in absentia*, idea basada en la propuesta de Oscar A. Hahn, ya que el lector es capaz de completar el final escamoteado por el autor.

Al terminar la lectura del capítulo de lo fantástico en Ribeyro planteada por García Muñoz, nuevamente se puede hallar en la lista cuentos que no son fantásticos y que son forzados por el investigador mexicano para insertarlos en el campo de lo fantástico, nos referimos a relatos como “La insignia”, “La molicie” y “La botella de

chicha”. Un aporte interesante del autor es la filiación que realiza con otros textos fantásticos que enriquecen la lectura de los cuentos fantásticos ribeyrianos. Además, el autor también realiza una clasificación de los cuentos fantásticos de nuestro escritor, la cual puede ser de ayuda para nuestro estudio, aunque no explica ni justifica dicha clasificación. Al revisar la bibliografía utilizada por García Muñoz, se puede constatar que ha revisado el libro clásico de Todorov y un artículo de Oscar Hahn sobre lo fantástico, bibliografía exigua, y que no lo ha librado de cometer errores a la hora de distinguir los cuentos fantásticos.

El artículo “La aventura fantástica: La representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro” (2008) de Enrique Cortez es de suma importancia, ya que realiza una metacrítica de las opiniones de otros investigadores acerca de la narrativa fantástica de Ribeyro, para luego concluir con un análisis del cuento “Demetrio”, al cual considera “el cuento fantástico de Ribeyro de más acabada factura” (240). Una de las primeras ideas que vierte es la relación de Ribeyro con lo fantástico, sobre la que sostiene lo siguiente:

Se trata de un ejercicio intermitente, presente tanto al inicio de su escritura breve como en su etapa de mayor madurez como narrador. Esa intermitencia sobre la que no vuelve, sino de manera marginal —refiriéndose más a la producción de algunos de los cuentos, pero con la ausencia de una reflexión general sobre el tipo de ficción que estos realizaban— coloca a sus cuentos fantásticos en una orilla de su obra, sugestiva y elocuente, que reúne signos sobre su trabajo y figuración como autor. (228)

Esta idea sobre la intermitencia de lo fantástico en Ribeyro es acertada, pues los primeros relatos fantásticos de Ribeyro fueron publicados en revistas y fueron recogidos

posteriormente por Jorge Coaguila, luego la vena fantástica aparece en *Cuentos de circunstancias* para aparecer esporádicamente en sus libros posteriores. Como plantea Cortez, la reflexión crítica de Ribeyro sobre su producción fantástica es escasa y básicamente se puede encontrar en entrevistas, lo cual contrasta con la propia reflexión sobre su vertiente realista; esto refuerza la idea de ser una producción marginal y no central en la obra de nuestro autor analizado.

Una de las objeciones que realiza el investigador a la mayoría de críticos que se han ocupado de los cuentos fantásticos de Ribeyro es que analizan estos relatos con criterios realistas sin apoyo de teorías de lo fantástico; así menciona a Wáshington Delgado, José Miguel Oviedo, Julio Ortega y Luis Fernando Vidal, cuyas miradas de lo fantástico en Ribeyro se encuentran parcializadas, debido a que presentan un sesgo realista, opinión que compartimos.

Luego, Cortez menciona a críticos que sí basaron sus opiniones en aportes de teóricos de lo fantástico. Entre estos críticos menciona a Harry Belevan, Jesús Rodero, Giovanna Minardi, a los cuales realiza ciertas observaciones. Menciona la importancia de Belevan por postular la existencia de una tradición fantástica en el Perú y por incluir tres cuentos de Ribeyro que hasta ese momento no habían sido considerados como fantásticos (“Doblaje”, “Ridder y el pisapapeles” y “Los jacarandás”), pero que en el prólogo de su *Antología del cuento fantástico peruano* no analiza puntualmente (230). Quien sí realizó un análisis de estos cuentos —menciona el crítico— fue Jesús Rodero en su tesis doctoral, para ello utilizó el concepto de lo neofantástico, pero no según lo planteado por Alazraki, sino a partir de las ideas de Todorov, y en esto basa Cortez su crítica a Rodero, pues indica también que este no ha consultado el texto de Alazraki, quien fue el que acuñó el término de lo neofantástico y utiliza este término de manera

personal. Y a Giovanna Minardi también le objeta seguir fielmente la propuesta de Todorov, lo que la he llevado a decir en su libro *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro* que los cuentos de tipo fantástico de nuestro autor son “extraños” (232). A estos dos últimos investigadores, Cortez los critica por no complementar sus lecturas de Todorov con la de otros teóricos como Jackson y Bessière.

Líneas después, el estudioso analiza la propia opinión de Ribeyro sobre lo fantástico a partir de las entrevistas y su diario. Por último, analiza el cuento “Demetrio”, sobre el cual señala que no ha sido estudiado desde lo fantástico, e incluso ha sufrido desatención de la crítica y que para él es el mejor cuento fantástico de Ribeyro, pues juega con diversos verosímiles, la verosimilitud del cuento con la del diario íntimo que lee el narrador autodiegético, a través del cual se cuestiona la idea de tiempo y que genera en los personajes una transgresión en su orden ideológico (240). El estudio metacrítico realizado por Enrique Cortez es plausible, pues realiza un balance crítico de los análisis realizados hasta ese momento de los cuentos fantásticos de Ribeyro, además de que basa sus opiniones en varios teóricos de lo fantástico, como Todorov, Bessière, Jackson, Alazraki y Belevan. Lo único que podemos criticar al artículo es lo limitado del estudio, pues solo se centra en el cuento “Demetrio” y no en otros relatos.

José María Martínez plantea, en el artículo “Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro: taxonomías y recepción” (2008), que la crítica ha presentado discrepancias sobre la identificación y clasificación de los cuentos fantásticos de Ribeyro a pesar de su pequeño número. Las dos causas de estas divergencias son, en primer lugar, las distintas formulaciones teóricas de lo fantástico; y, en segundo lugar,

la poética de Julio Ramón Ribeyro. Al crítico le interesa trabajar el criterio de efecto literario para realizar una clasificación de sus cuentos fantásticos y para ello realiza una comparación entre los cuentos realistas y los fantásticos, y señala que ambas lecturas comparten la referencialidad de todo discurso narrativo, además de que el hiperrealismo es un rasgo del relato fantástico (256). Aparte de ello se debe resaltar lo propuesto por Martínez: “ambos actos de lectura comparten un inevitable carácter intencional, es decir, que son las conciencias emisora y receptora del relato las que internamente determinan su carácter realista o su carácter fantástico” (256), pero se diferencian en los vacíos narrativos, que en la narración fantástica son vacíos referenciales, a diferencia de la narración mimético-realista, pues “la literatura fantástica tiene como objetivo mostrar las discontinuidades del mundo realista” (256).

Luego, menciona la diferencia entre los tipos de lectura de la narración fantástica y la narración realista y para ello utiliza los conceptos de campo de referencia intratextual (IFR) y el campo de referencia extratextual (EFR), planteados por Benjamin Hrushvroski (1984), quien sostiene que “el acto de lectura como el proceso de proyección del IFR relativamente autónomo en su construcción sobre un EFR que el receptor construye a partir de sus experiencias del mundo extratextual, experiencias que pueden ser de origen sensible y concreto o intelectual y abstractivo” (2008: 257). En la ficción realista, estos campos son paralelos, pero no ocurre lo mismo en la ficción fantástica, en la cual el EFR, producto de la percepción del lector, no corresponde con la IFR del relato, pues “la intención del narrador fantástico es presentar un insólito y alternativo campo referencial a ese confiado lector y a esos personajes instalados en su estabilidad existencial y cognoscitiva” (257). Luego, añade que la lectura de ficciones consiste en el proceso de acoplamiento del IFR del texto sobre la EFR del lector, y esto

es diferente en la lectura de un texto realista y en la de un texto fantástico, pues la proyección del EFR del lector en un relato realista es paralelo y no problemático, en cambio esta proyección es asimétrica y problemática en la lectura de un relato fantástico. Lo que hace el crítico es aplicar la estética de la recepción, ya que a pesar de que se habla de la inmanencia del texto literario, este es activado por un lector, quien para la comprensión y análisis del intratexto lo vincula a un mundo extratextual.

A partir de ello, Martínez va a plantear su clasificación de los cuentos de Ribeyro y utilizará los aportes sobre lo fantástico de Ana María Barrenechea, Tzvetan Todorov y Ana María Morales. De Barrenechea, toma “la concepción de lo fantástico como discurso definido a partir del conflicto y el enigma nacidos de la oposición de dos órdenes ontológicos disímiles” (258); además aprovecha la categoría de lo alegórico vertida por la investigadora argentina. De Todorov, rescata las categorías operativas de lo extraño y lo maravilloso; y de Morales, incorpora el planteamiento de que el discurso fantástico se resuelve como un modo específico de articular una narración con un argumento problemático (259). Con estas fuentes teóricas, el crítico define lo fantástico puro como:

[...] un modo narrativo con una sintaxis relativamente rígida y en el que se deja planteado e irresuelto un problema de orden metafísico o gnoseológico mediante la oposición de dos mundos referenciales concebidos a priori como distintos y que son sujetos de un posible y probable encuentro en la diégesis narrativa.

Precisando un poco más, creo que la índole del conflicto fantástico o del enigma ha de ser metafísico-gnoseológico, es decir, el evento extraordinario rompe las leyes que definen la realidad del mundo donde irrumpe, que normalmente es un mundo homólogo

al del lector y provoca entonces en sus protagonistas y en el lector una sensación de desconcierto y alienación. (2008: 259)

Además, sostiene que sobre el conflicto básico o estructural se añade una intencionalidad que depende de las razones particulares de cada relato. Por otro lado, el crítico desestima el concepto de neofantástico vertido por Alazraki y plantea que los cuentos no miméticos de Ribeyro corresponden a un modo tradicional del cuento fantástico. Luego de estas consideraciones, José María Martínez plantea una clasificación de los cuentos no miméticos de Ribeyro en cuatro grupos: fantástico puro, alegórico, extraño y ambiguo.

1. Fantástico puro: Estos cuentos se caracterizan por el cuestionamiento de algún principio metafísico o alguna ley del mundo ordinario. En este apartado, incluye los relatos “La huella”, “El cuarto sin numerar”, “Demetrio”, “Doblaje”, “La botella de chicha”, “Ridder y el pisapapeles”, “Escenas de caza”, “Nuit caprense cirius illuminata” y “El libro en blanco”.
2. Alegóricos: Incluye en esta clasificación los cuentos “La vida gris”, “La molicie” y “La encrucijada”. En estos relatos se construye un mundo paralelo al mundo mimético. Los marcos referenciales si bien son paralelos no son especulares como en la literatura mimética.
3. Extraños: Los cuentos de esta modalidad presentan una situación inusual, pero no imposible, que no contraviene las leyes que organizan nuestro mundo. En esta tipología se encuentran “La careta” y “La insignia”.
4. Ambiguos: Son aquellos cuentos cuyo final es incierto, pues nos queda la duda y podría admitir lo fantástico. Son ambiguos “El tonel de aceite”, “Los jacarandás” y “Sobre las olas” (261).

Tras detallar la clasificación de Martínez, se puede observar que no todos los cuentos mencionados corresponden a la narrativa fantástica ribeyriana; solo se pueden incluir los que él clasifica como cuentos de lo fantástico puro y los cuentos ambiguos, pues los relatos alegóricos y los extraños no presentan el elemento sobrenatural propio de lo fantástico y, por ello, el autor los presentó en conjunto como relatos no miméticos por una cuestión de comodidad. Pero al analizar la lista de cuentos de lo fantástico puro y lo ambiguo, estamos en desacuerdo con la inclusión de “La botella de chicha”, “El tonel de aceite” y “Sobre las olas”, en los cuales lo fantástico no está presente, además de que el crítico no explica contundentemente su inclusión. Dentro de lo fantástico puro, no ha incluido el cuento “El carrusel”. A pesar de ello, la propuesta de Martínez nos parece importante, debido a que es una de las clasificaciones más serias, con base teórica, sobre los cuentos fantásticos de Ribeyro. Aunque esta ya se encuentra, de alguna manera, sugerida en el artículo de Jéssica Rodríguez, a quien no menciona, aunque podría tratarse de una coincidencia.

Ewald Weitzdörfer, autor del artículo “Lo fantástico en los cuentos de Julio R. Ribeyro” (2008), realiza un análisis de los cuentos fantásticos de Ribeyro y se apoya en la definición de fantástico de Óscar Hahn: “Una condición indispensable para que se produzca lo fantástico es la existencia de acontecimientos a-normales, que contradicen nuestra percepción de lo natural y aun de lo sobrenatural y que, por lo tanto, escapan de nuestro marco de referencias” (Hahn 1997: 22). Luego, el crítico alemán plantea una lista de cuentos no-realistas (término que nos genera suspicacias e incertidumbres, debido a su imprecisión) de Ribeyro e incluye en ella los relatos “Doblaje”, “El libro en

blanco”, “La insignia”, “Ridder y el pisapapeles”, “Los jacarandás”, “Demetrio” y “Silvio en el Rosedal”, aunque sobre este último el crítico manifiesta ciertas dudas.

El investigador indica que ha descubierto tres formas de lo fantástico al analizar lo no-realista en los cuentos de Ribeyro. La primera forma es un fantástico con base pseudocientífica, en el que inserta los cuentos “Doblaje”, “El libro en blanco”, “La insignia” y “Demetrio”. La segunda forma corresponde a lo neofantástico, término acuñado por Alazraki, y se manifiesta en “Los jacarandás” y “Ridder y el pisapapeles” (194). Y en la última forma menciona a “Silvio en el Rosedal” y expone sus dudas sobre seguir la consideración de este cuento como fantástico y termina concluyendo “que más bien parece una versión moderna del mito faustiano que un auténtico cuento fantástico” (201).

Nuevamente, hallamos en la lista los cuentos “La insignia” y “Silvio en el Rosedal” como parte de lo fantástico, propuesta que es recurrente en varios críticos que ya hemos analizado. Para su análisis de lo fantástico, el crítico de origen alemán utiliza los términos a-normal y lo no-realista que no son adecuados, puesto que generan dudas pues lo no-realista no implica necesariamente lo fantástico y lo a-normal es una categoría muy amplia. Obviamente que el término lo toma de la definición de fantástico de Óscar Hahn, la cual no es la más apropiada para definir lo fantástico.

Sobre “Doblaje”, indica que es un relato no-realista, pero no fantástico, ya que no se adecúa a lo planteado por Caillois, sino que se insertaría en lo maravilloso:

Efectivamente, se trata de un relato no-realista, posiblemente, no fantástico en el sentido de Roger Caillois, quien define la literatura fantástica como “un juego con el miedo” (1970: 21) sino, más bien, maravilloso, porque en lo maravilloso, siempre —según Caillois— “el espanto que proviene de la violación de las leyes naturales no tiene ningún lugar”. (2008: 195)

También, al analizar “El libro en blanco”, Weitzdörfer concluye que tampoco es fantástico ni maravilloso; para afirmar esto, toma otra vez como base las ideas de Caillois y sostiene que sería un ejemplo de lo inverosímil o de lo inexplicable (196). Y sobre “La insignia”, menciona que ocurren “sucesos extraños”, a los que llama hechos no-realistas, que siguen una lógica dentro de lo a-normal y opina que el cuento sería “una parodia en que lo no-realista sería una forma de lo grotesco, una exageración de los comportamientos humanos, que nos hace pensar en un objeto deformador” (197). Al comentar sobre “Demetrio”, el crítico no hace ningún reparo en la condición de fantástico del cuento, pues lo fantástico se ha comprobado con los métodos de la experiencia científica empírica.

Lo a-normal en el segundo grupo de cuentos, “Ridder y el pisapapeles” y “Los jacarandás” carecen —según el crítico alemán— de cualquier posibilidad de interpretación psicológica o (pseudo)científica pues lo racional y lo irracional coexisten con normalidad sin ningún tipo de extrañamiento, por ello, pertenecerían al ámbito de lo neofantástico.

Según nuestro análisis, el autor de este artículo no tiene claridad teórica sobre lo fantástico y no utiliza bien los términos como lo a-normal, lo no-realista, pues estos no significan necesariamente lo fantástico. Esto lo lleva a afirmar que “Doblaje” y “El libro en blanco” no son cuentos fantásticos, ya que no se ajustan a los planteamientos de Caillois. Con ello, el investigador termina por desandar el camino recorrido en las primeras líneas de su texto. Si bien ha utilizado los aportes teóricos de Caillois, Alazraki y Hahn, ha sido insuficiente para poder analizar mejor los cuentos de Ribeyro.

Vivian Abenshushan publicó en el 2009 un libro breve titulado *Para entender: Julio Ramón Ribeyro*, en el cual realiza una rápida mirada por la vida y obra de nuestro escritor y en un breve apartado hace un conciso análisis de los cuentos fantásticos ribeyrianos. La estudiosa mexicana reconoce la temática polifacética y la mirada escéptica de los relatos de Ribeyro a partir de *Cuentos de circunstancias* y luego menciona títulos a los que considera fantásticos, entre los cuales incluye “La insignia”, “El doble” (sic)¹⁵, “El libro en blanco”, “Ridder y el pisapapeles”, “Demetrio”, “Los jacarandás” y “Silvio en el Rosedal” (26). La autora sostiene que, debido a la mirada escéptica de Ribeyro para explicar la realidad, este se valió de lo fantástico para mostrar este rasgo:

Ribeyro hizo del escepticismo una literatura, es cierto, pero una literatura llena de ironía y sorpresa. De ese modo, Ribeyro se internó en las fronteras porosas de lo fantástico, ese espacio donde la normalidad cotidiana sufre de pronto una fisura por donde entran los sucesos más insólitos, sucesos que escapan a las consoladoras explicaciones de la lógica racional. (2009: 26)

Luego, la investigadora, a partir de los planteamientos de Todorov, realiza un resumen y análisis de tres cuentos: “La insignia”, “Doblaje” y “Ridder y el pisapapeles”. Sobre “La insignia”, acierta al decir que más que un cuento fantástico es un cuento del absurdo “donde se han roto las relaciones entre causa y efecto” (28). En el análisis de “Doblaje”, resalta la duda final irresuelta ante los hechos ocurridos, que engarza con los planteamientos de Todorov; además sostiene que el doble refleja nuestro demonio interior, ese otro yo que habita en nosotros. Y sobre “Ridder y el pisapapeles”, la estudiosa mexicana plantea la insuficiencia del hombre, creyente

¹⁵ La autora se confunde en el título del cuento, pues no es “El doble”, sino “Doblaje”.

ingenuo de la razón y la ciencia, para explicar la realidad, en la cual camina en la oscuridad:

Hay zonas de la existencia, parece decirnos, marcada por la ausencia de certezas, regiones donde el hombre, a pesar del empirismo científico, a pesar de tantos siglos de racionalidad, sigue caminando entre penumbras. Es en estas regiones donde Ribeyro nos deja sin evidencias, pero acompañados por las respuestas imaginarias de la literatura.

(30)

La lista de cuentos fantásticos planteada por Abenshushan incluye dos relatos, que ya se ha mencionado que no son fantásticos; nos referimos a “La insignia” y a “Silvio en El Rosedal”, aunque sobre el primero concluye que es un cuento absurdo y sobre el segundo dedica algunas páginas posteriormente, pero sin centrarse en lo fantástico. Los demás cuentos, aparte de los indicados, no son analizados debido a la brevedad del trabajo. Las ideas de la investigadora sobre lo fantástico se basan únicamente en las propuestas de Todorov, quien, como sabemos, basa su concepción de lo fantástico en la duda y esto tal vez sea el motivo por el cual encontramos “La insignia” y “Silvio en El Rosedal” como cuentos fantásticos. Por lo tanto, su visión de lo fantástico en Ribeyro es limitada, pues no utiliza los aportes de otros teóricos.

Elton Honores, en su libro *Mundos imposibles* (2010), propone la existencia de una tradición fantástica en el Perú a partir del estudio que realiza de la Generación del 50. La propuesta central del autor es plantear que la narrativa fantástica del 50 —a pesar de ser marginada por la crítica tradicional tendenciosamente realista— presenta una postura política y social y, por lo tanto, no es evasiva como algunos pretenden. Además, propone que la narrativa fantástica de dicha década realiza una crítica a los procesos de

modernización de la urbe y la sociedad, que han generado la crisis del sujeto y la deshumanización. El aporte más significativo del libro es el rescate y mención de textos fantásticos publicados en diarios y revistas en la década del 50, los cuales todavía no han sido editados en el formato de libro. Si bien el investigador realiza un cuestionamiento a la crítica literaria peruana tradicional, pues esta ha visto siempre al texto narrativo como un documento sociológico, la interpretación que realiza de los textos fantásticos es sociológica, pues liga la producción fantástica del 50 a los procesos sociales e históricos del país en dicho decenio, lo cual se muestra de manera fehaciente a partir de su definición de fantástico:

Lo fantástico en la literatura moderna aparece entonces como la transgresión no solo del lenguaje sino de la realidad, pero que utiliza también los códigos realistas; a la vez que relativiza a la razón, pues el hecho fantástico supondrá el quiebre de las leyes del mundo representado, cuyas leyes son homologables a nuestro propio mundo. A ello se agrega que la literatura fantástica no es escapista sino que está fuertemente imbricada con los procesos históricos y sociales y que no constituyen una evasión sino una ampliación de esa misma realidad. (2010: 64)

A partir de esta definición, se observa la intención del investigador de ligar la narrativa fantástica con el desarrollo histórico y social de la década del 50. Honores ve la narrativa fantástica como un síntoma o reflejo de los cambios que se operan en la sociedad. Una de las conclusiones a las que llega es que la narrativa fantástica de la Generación del 50 es tan política como la narrativa realista. Este planteamiento se puede comprobar en algunos cuentos, pero el soporte textual elegido no es adecuado, pues

algunas interpretaciones son arbitrarias¹⁶. Por ejemplo, menciona que los dos tópicos recurrentes en la narrativa fantástica del 50 son el doble y el bestiario.

El estudioso sostiene que el doble expresa la irrupción del otro “migrante” que, más que una alteridad que pone en peligro la individualidad del sujeto, implica la instalación en la ciudad de una nueva alteridad sociocultural en Lima, además propone que este tópico del doble manifiesta la crisis del sujeto. Mientras que el bestiario, es decir, la presencia de los animales, es interpretado como la irrupción de lo irracional en el mundo actual o también es el recuerdo de la fauna fantástica americana vista por los conquistadores (35). Estas interpretaciones pueden ser válidas para algunos cuentos, pero no para la totalidad de ellos. Otro aporte del investigador es el planteamiento de una clasificación del cuento fantástico del 50 y argumenta que hay cuatro líneas en dicha narrativa¹⁷: el cuento fantástico estilístico-minificcional, el cuento fantástico humorístico, el cuento fantástico maravilloso y el cuento fantástico absurdo-existencialista. Tenemos algunas objeciones sobre esta clasificación, pues en las tres últimas se toma como criterio taxonómico a un elemento del contenido referido a los hechos, como son el humor, lo maravilloso y lo absurdo-existencialista, pero en el primer tipo se observa que se ha aplicado un criterio sobre todo formal, ya que alude al estilo y a la extensión del cuento, pues el microrrelato o minicuento por el tema puede ser incluido dentro de las otras tres categorías, además de que el trabajo con el lenguaje y el cuidado del estilo no depende de la extensión del cuento.

Honores ha optado por analizar la obra de autores poco estudiados dentro de la línea de lo fantástico, como son Luis Loayza, Luis Felipe Angell, Edgardo Rivera

¹⁶ Toda interpretación, de alguna manera, presenta cierta subjetividad, pero esta debe presentar una relación objetiva con el texto analizado.

¹⁷ Esta clasificación, como reconoce el crítico, se basa en la propuesta de Mario Castro Arenas, vertida en el libro *De Palma a Vallejo* (1964).

Martínez y Alfredo Castellanos¹⁸, lo cual nos parece plausible, pues su intención es abordar a autores que han sido marginados por la crítica. Con respecto a Ribeyro, el investigador lo incluye dentro del cuento fantástico absurdo-existencialista y algunos de sus cuentos, tales como “La huella”, “Doblaje”, “La insignia”, “El cuarto sin numerar”, “Demetrio”, “La careta” y “La encrucijada”, son analizados en el último capítulo de su ensayo titulado “La narrativa fantástica dentro del proceso de modernización”.

El tema del doble es puesto en discusión con el cuento “La huella”. El crítico señala sobre este relato la actitud detectivesca del personaje al seguir un rastro de sangre que lo llevará hasta su hogar. Al comentar este cuento, Honores realiza una relación con el cuento “Hansel y Gretel” solo por el hecho del regreso y los rastros dejados. En “Hansel y Gretel”, hay una voluntad y una conciencia de dejar las marcas para regresar a casa, ya que los niños han sido llevados al bosque con engaños por sus padres; en cambio, en el cuento de Ribeyro, el protagonista sigue las huellas de sangre sin ser consciente de que son suyas. Además, plantea que los vestigios de sangre dejados en la ciudad por el protagonista simbolizarían la muerte paulatina del sujeto en el espacio urbano. Tras hablar del desdoblamiento del personaje, sostiene que la recurrencia del doble en la narrativa del 50 simboliza a un sujeto desestabilizado por la presencia de otro, que sería el sujeto migrante (169). Pero, específicamente, en este cuento no hallamos ninguna referencia a ese “otro” migrante, como tal vez sí se presenta en cuentos de otros autores; por ello, nos parece forzado que se llegue a esta conclusión sin la presencia o alusión del sujeto migrante en el relato.

Otro cuento que trata esta temática del doble de Ribeyro es “Doblaje”, pero el investigador dedica apenas cuatro líneas para un cuento de mayor calidad y más

¹⁸ Los cuentos que analiza son “La bestia” de Luis Loayza, “El gato” de Luis Felipe Angell (Sofocleto), “El unicornio” de Edgardo Rivera Martínez y “Crisálida” de Alfredo Castellanos.

significaciones que “La huella”. Luego, bajo el subtítulo de “Uso de símbolos y alegorías” realiza un comentario sobre el cuento “La insignia”. El autor sugiere la condición de fantástico de dicho cuento, aunque este se enmarca dentro de lo absurdo; solo menciona de manera cómoda que “ha sido leído como cuento fantástico con elementos propios del absurdo kafkiano” (182), y propone que el relato muestra simbólicamente la condición del artista, el cual estaría representado por el protagonista del cuento, quien al incorporarse, mediante la insignia, a la institución realiza una serie de tareas absurdas que lo configuran como un sujeto subordinado, pero que le permiten ascender hasta convertirse en el líder de dicha organización. El cuento manifiesta, según el estudioso, una crítica sutil a las reuniones culturales improductivas y a las imposturas intelectuales vertidas en ellas; por ello, el cuento constituye una parodia de la construcción y la existencia de la institución del arte; ya que el personaje pasará de la no pertenencia y marginalidad a la oficialidad, sin saber el sentido o finalidad de dicha institución. Esto representaría, en palabras del crítico, el rechazo inicial de Ribeyro al *establishment* o la oficialidad del cual formará parte. Esta interpretación es arbitraria, pues en ningún momento se observa una actitud o actividad artística en el protagonista de “La insignia” y lo único que hace es obedecer órdenes absurdas de sus jefes circunstanciales, actitud muy distante a la de un artista, quien, debido a su actividad creativa, es un sujeto que busca la libertad en el arte y en la vida.

En el apartado “Los objetos fantásticos”, el autor menciona nuevamente a “La insignia”, lo cual implica que para él este distintivo es un objeto mágico, prodigioso o fantástico¹⁹. Como ya se mencionó en comentarios anteriores a otros críticos, “La

¹⁹ Estos adjetivos son utilizados de manera indistinta por Elton Honores para referirse a aquellos objetos que poseen la cualidad de alterar la realidad.

insignia” es un cuento absurdo más que fantástico; y vemos que el investigador comete el mismo error de los críticos tradicionales al incluir este relato dentro de lo fantástico.

En la sección “Los juegos espacio-temporales y la indeterminación”, se analiza el relato “El cuarto sin numerar”. Al igual que en otros relatos, el crítico ve en el cuento los temas de los cambios operados en el espacio en la ciudad, el rechazo al artista de parte de la sociedad y el tema del doble. El rechazo al artista se percibe a partir del ingreso del protagonista al edificio donde los cuartos tienen como habitantes a personas vinculadas a la música, pero que son rechazados por los otros moradores. También, plantea el tema del rechazo a la modernidad a partir de que Raúl, el protagonista, golpea un fonógrafo (signo de dicha modernidad) en el cuarto sin numerar y rompe un disco, cuya música le molestaba. Tras guardar el trozo de disco en el bolsillo, se encuentra con una mujer y tiene la percepción de sí mismo como si fuera otro, que es señalado por el crítico como el tópico del doble. Tras huir de la habitación, cree que todo ha sido un sueño, pero la materialidad del fragmento del disco lo lleva a buscar entre los discos guardados y descubre que a uno le falta dicho fragmento; esta ruptura del tiempo se constituye como el hecho fantástico. Este hecho le permite recordar a la madre, quien solía entonar la canción del disco; esto es visto por el investigador como un regreso al pasado, un refugio que implica un rechazo al presente. El desdoblamiento temporal le permite recuperar la imagen perdida de la madre.

El otro cuento analizado, en este apartado, es “Demetrio”, en el cual se trata también el tema de la alteración del tiempo; que el crítico relaciona con el cuento “La pata de mono” de W. W. Jacobs, por el tema del retorno del muerto a la vida. También, hace referencia a dos tipos de tiempo: uno real y otro subjetivo, aunque el crítico plantea que la transgresión es de orden físico, pues Demetrio realiza actos después de su

defunción; además sugiere el tópico del doble cuando habla del hijo póstumo de Demetrio, el cual fue engendrado póstumamente.

En el apartado “La intertextualidad”, el investigador analiza el relato “La careta”, al que inserta dentro de lo extraño e insólito y lo liga al cuento “La máscara de muerte roja” de Edgar Allan Poe. El autor señala que en el cuento se produce el conflicto entre el ser y la apariencia, también indica la presencia del carnaval. Además liga el espacio aristócrata del cuento al mundo criollo limeño, un espacio de orden colonial al que cualquiera no puede ingresar pues es un orden frívolo y violento. Tenemos objeciones en cuanto a la inclusión de este cuento en el análisis de lo fantástico, puesto que el mismo crítico señala su inclusión dentro de lo extraño y lo insólito. Este cuento, a partir de un análisis teórico, está ligado más a lo grotesco, que a lo fantástico, pues no hay un hecho sobrenatural como se verá más adelante. En el apartado “La crítica a la modernización”, el investigador analiza el relato “La encrucijada” y plantea que este cuento refleja la crisis del sujeto en su intento de llegar a la ciudad, en un mundo representado como un laberinto. A partir de ello, se equipara esta ciudad con Lima y a las peripecias frustradas del protagonista con las del sujeto migrante de la década del 50. A pesar de que este cuento es considerado como fantástico por el crítico, según nuestro análisis, en el relato predomina la alegoría, el absurdo e incluso lo maravilloso, que anulan el efecto fantástico y que lo asemejan a las parábolas kafkianas, pues el espacio en el que se desenvuelve es impreciso, solo mencionan una ciudad de granito y otra de cobalto sin ninguna referencia a algún espacio reconocible de la realidad, y las situaciones no son categóricamente fantásticas, sino más bien maravillosas, pues los hechos sobrenaturales se asumen como normales y no causan el sentimiento de extrañeza en los personajes.

En resumen, el texto de Elton Honores plantea la existencia de una tradición fantástica, paralela a la realista, que ha sido silenciada y marginada por la crítica literaria tradicional que ha privilegiado la tendencia realista. Esta propuesta resulta muy interesante y busca generar el debate sobre la existencia de una tradición fantástica en nuestra literatura, acusada de ser predominantemente realista. El aporte de Honores es el rescate de autores y textos fantásticos que han sido olvidados, ya que han sido publicados en diarios y revistas. Su intención es ligar el desarrollo de la narrativa fantástica peruana del 50 con los procesos histórico-sociales que se operaron en dicha década. Esta intención lo ha obligado a definir lo fantástico con un énfasis en lo social, para lo cual utiliza fragmentos de algunos textos teóricos de lo fantástico que se centran en esta relación entre lo fantástico y los procesos histórico-sociales, para ello utiliza las ideas de Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Harry Belevan, Rosie Jackson, Irmtrud König, Arturo García Ramos, David Pringle, David Roas, Ana Casas, Tola de Habich, Rogelio Llopis, Mejía Valera, Óscar Hahn, Teresa Sarduní, Ángel Rama, entre otros. Esto se manifiesta en la definición de lo fantástico a la que llega tras su lectura de estos autores:

Podemos concluir que lo fantástico, en la narrativa peruana, se caracteriza por la irrupción de un elemento insólito e inexplicable en los códigos de realidad que proponen estos textos. Así esta producción ficcional cumple con la presencia del elemento transgresivo implícito en lo fantástico. Pero esta presencia del elemento transgresivo cumple una función alegórica; es decir que el elemento insólito que produce el efecto fantástico encarna “algo” proveniente de la realidad. Lo insólito no es puramente producto de la imaginación del autor. La ruta de lectura se ve ampliada por lo alegórico. Además de ello, gran parte de los cuentos fantásticos peruanos dialogan con los procesos históricos y sociales, por lo que no son “evasivos”, sino que expresan

una postura política concreta. Exigen al lector “leer” entre líneas sentidos posibles de interpretación. A pesar de estar ubicados en su mayoría en espacios indeterminados, esta narrativa fantástica peruana no pierde de vista su propio contexto. La relación con su contexto es, en muchos casos, más directa de lo que aparenta ser. (65)

Su intención de sostener esta definición a partir de una de las características de lo fantástico lo ha llevado a analizar textos que no son fantásticos, sino absurdos, grotescos o alegóricos como “La insignia”, “La careta” y “La encrucijada”. También, su propósito de mostrar a autores y cuentos poco estudiados lo ha llevado a no analizar a otros que hubiesen sido más trascendentes y productivos para su estudio. No se puede negar la importancia del libro de Honores en el afán de promover y rescatar la vertiente fantástica de nuestra literatura y continuar la senda abierta por Harry Belevan, por lo que resulta loable su contribución a los estudios literarios sobre lo fantástico.

Alejandro Sustí, en el artículo “La encrucijada de lo fantástico: los primeros cuentos de Julio Ramón Ribeyro”, analiza la primera producción fantástica de nuestro autor y sostiene que su obra discurre por una serie de modalidades discursivas, en la que lo fantástico aparece desde los inicios de su narrativa y que luego reaparece de manera intermitente, por lo que algunos críticos sostienen que esta vertiente no ha llegado a plasmarse con solidez y coherencia como en sus cuentos insertos en el realismo crítico (2013: 86). A partir de ello, el investigador menciona que la crítica anterior ha establecido una clasificación en la cual se percibe una rígida dicotomía entre un discurso realista hegemónico y otro discurso fantástico periférico (87). Esta división, sostiene, resulta problemática, ya que deja de lado el rasgo de la desrealización presente en la obra narrativa de Ribeyro. Esta idea, planteada por Juana Martínez Gómez (1991),

hace referencia a que en algunos cuentos de Ribeyro sin ser fantásticos se presenta cierta irrealdad, ya que se crea una atmósfera extraña e insólita.

También, continúa el crítico, esta dicotomía presenta una limitación con respecto a la noción de “lo real”, ya que este concepto sufre transformaciones históricas, puesto que es una construcción social subjetiva. Debido a ello es posible hablar de una evolución de lo fantástico que se manifiesta en el diseño de nuevas estrategias narrativas que se relaciona con la representación lingüística. Este rasgo caracteriza a la literatura fantástica desde inicios del siglo XX, lo cual manifiesta una reflexión crítica sobre la adecuación de la representación lingüística, es decir, se presenta un cuestionamiento a los poderes miméticos del lenguaje. A partir de ello concluye que la dicotomía “realismo/fantástico” planteada por la crítica para analizar la narrativa de Ribeyro resulta inadecuada, ya que niega la posibilidad de diálogo entre ambas instancias, puesto que son planteados como términos excluyentes, lo cual contradice los primeros trabajos del autor, en los cuales si bien predomina lo fantástico, este se mezcla con lo absurdo, lo extraño y lo onírico; además, argumenta que esto no obedece exclusivamente a la influencia de Maupassant, Kafka y otros, sino que son un ensayo de una serie de recursos como el extrañamiento, la preparación de atmósferas, la experimentación con el lenguaje, que luego serán recurrentes en la cuentística ribeyriana (90-91).

Con respecto a este punto, no se puede negar que la concepción de “lo real” ha variado de acuerdo con la época, pero a partir de la modernidad y del imperio de la ciencia, de alguna manera se ha desterrado antiguas creencias y concepciones, que han sobrevivido en la literatura y que contravienen las leyes naturales. A pesar de las ideas impuestas por la posmodernidad, se sabe que la presencia del fantasma, del vampiro o el

viaje en el tiempo son hechos o fenómenos que entran en conflicto con las leyes que rigen la realidad efectiva. Con respecto a la dicotomía entre realismo-fantasía y la idea de exclusión de uno y otro término, con la que el investigador no está de acuerdo, podemos decir que lo fantástico para que ocurra debe entrar en contradicción o conflicto con la idea de realidad que se maneja, lo fantástico debe representar una transgresión con el mundo real, por ello, el realismo y la fantasía no son excluyentes, sino complementarios, lo fantástico solo funciona cuando entra en contradicción con las leyes que gobiernan la realidad.

En cuanto a la idea de que la mezcla de lo fantástico con lo absurdo, lo extraño y lo onírico se encuentra en los cuentos de Ribeyro, esto es cierto, pero, en última instancia, importan las categorías de “lo real” y “lo fantástico” para determinar si un cuento es realista o fantástico. Las otras categorías no ayudarán a determinar si un cuento es fantástico o no, más bien esto generaría confusiones como la de considerar a “La insignia” como cuento fantástico (en la segunda nota a pie de página), cuando realmente es un cuento absurdo, ya que no ocurre ningún hecho en el relato que transgreda las leyes naturales, sino que lo que se produce es una transgresión de las reglas lógicas de la sociedad, a pesar de ello es un hecho posible que una persona sin mérito logre ascender social y económicamente.

A partir de estas disquisiciones teóricas, Susti analiza seis relatos que él considera fantásticos: “La vida gris”, “La huella”, “El cuarto sin numerar”, “La careta”, “La encrucijada” y “Demetrio”. El autor incluye “Demetrio” entre los primeros cuentos fantásticos de Ribeyro, ya que fue escrito en la década del 50, para ello se basa en *La tentación del fracaso*. Con respecto a esta lista, estamos en desacuerdo con la inclusión de “La vida gris”, “La careta” y “La encrucijada” dentro de lo fantástico. En “La vida

gris”, no hay presencia de un hecho sobrenatural o imposible, y a pesar de los adjetivos “extraordinario” o “desconcertante” usados por el investigador para referirse a la vida mediocre del personaje, no se percibe la presencia de lo fantástico. “La careta” tampoco se puede considerar como fantástico, pues a pesar de la truculencia del relato, el hecho de desollar la cara del protagonista no participa de lo fantástico, sino de lo grotesco y el horror, tal como reconoce el propio Susti. Este hecho grotesco puede ser visto como un castigo al protagonista Juan por transgredir las normas sociales de una clase aristócrata cerrada y elitista: Juan es sancionado por gozar de los privilegios y placeres solo permitidos a la aristocracia.

“La encrucijada” más que un cuento fantástico es un cuento alegórico o incluso maravilloso, porque los hechos relatados ocurren en espacios no reconocibles de nuestro mundo, como la ciudad de granito o de cobalto. Además, ocurren hechos que son tomados como normales por los personajes, no se percibe el miedo o el extrañamiento en los personajes frente a los hechos, sino que hay aceptación y resignación. Este cuento tiene una atmósfera kafkiana inconfundible.

Tras realizar un análisis de la crítica basada en estudios teóricos de lo fantástico, se observa que hay varios críticos que, a pesar de la utilización de la teoría, siguen insistiendo en la inclusión de cuentos como “La insignia”, “Silvio en El Rosedal”, “La molicie”, entre otros, dentro del corpus fantástico de Ribeyro. También, se puede apreciar que hay varios estudios que no dialogan con la crítica anterior y realizan propuestas que ya han sido planteadas o lo que es peor, continúan cometiendo los mismos errores al no realizar una adecuada lectura de la crítica precedente. Un aporte importante de los investigadores que analizan la narrativa fantástica de Ribeyro a partir

de la teoría de lo fantástico es la propuesta de clasificación de este tipo de cuentos, nos referimos a las tipologías planteadas por Jéssica Rodríguez, Gerardo García Muñoz, José María Martínez y Ewald Weitzdörfer, que nos serán útiles para nuestra propuesta de clasificación de los cuentos fantásticos ribeyrianos.

CAPÍTULO II

TEORÍAS DE LO FANTÁSTICO

En este capítulo, se tratará de establecer el marco teórico acerca del concepto de lo fantástico, el cual nos permitirá dilucidar qué rasgos permiten establecer que un texto narrativo sea considerado fantástico. Esto nos ayudará a reconocer los relatos de Ribeyro que presentan las características necesarias para inscribirse dentro de la literatura fantástica. Además, se analizará la propuesta taxonómica de algunos autores para a partir de ella proponer una clasificación pertinente de los cuentos fantásticos de Ribeyro. Para ello, se abordará los primeros aportes teóricos, entre los cuales se encuentran las propuestas de Louis Vax y Roger Caillois; luego se hablará de un libro canónico que aborda el tema desde una perspectiva estructural, la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, texto que fue uno de los primeros en abordar de manera programática el tema. Luego, se incluirá las ideas de Rosie Jackson y Remo Ceserani. Los primeros tres teóricos mencionados se centran básicamente en el cuento fantástico francés o parten su mirada crítica desde la tradición fantástica francesa; por ello, para ingresar a la teoría fantástica hispanoamericana se analizará las propuestas de Adolfo Bioy Casares, Jaime Alazraki, David Roas, Ana María Barrenechea, Flora Botton Burlá, Rosalba Campa y Omar Nieto.

Es preciso indicar que los críticos mencionados no son los únicos que han propuesto una teoría de lo fantástico²⁰, pero se pueden considerar como los principales; por lo tanto, se mencionará de soslayo a otros teóricos que abordan el tema. También, se analizará la concepción particular de Ribeyro sobre lo fantástico. Luego de la revisión

²⁰ Últimamente, los estudios teóricos sobre lo fantástico han aumentado. Se puede consultar la bibliografía que aparece en el libro antológico *Teorías de lo fantástico* (2001) de David Roas.

crítica sobre las principales teorías, se planteará una propuesta de definición de lo fantástico y se señalará las características necesarias para determinar los cuentos fantásticos de Ribeyro; tras ello se propondrá una clasificación de los cuentos fantásticos del autor estudiado.

2.1. LA PERSPECTIVA HISTÓRICO-TEMÁTICA

Los primeros estudios sobre lo fantástico buscaron acercarse a una definición de lo fantástico y trataron de fijar una lista de los temas abordados en la narrativa fantástica. Varios de los primeros críticos partieron de sus análisis de la narrativa fantástica francesa debido a su familiaridad y cercanía con ella, como Vax, Caillois y el mismo Todorov, aunque este último lo hizo desde una perspectiva estructuralista. A continuación, se recogerán las principales ideas de estos teóricos.

Louis Vax: *Arte y literatura fantásticas* (1965) [1960]

El investigador francés Louis Vax publicó en 1960 *Arte y literatura fantásticas*, texto en el que se analiza el fenómeno de lo fantástico en la literatura y el arte. En el primer capítulo, el autor rehúye de definir lo fantástico, porque le parece arriesgado, por no decir dificultoso, debido a las distintas definiciones contradictorias sobre el tema. Por ello, Vax prefiere delimitar el territorio de lo fantástico en relación con otros dominios vecinos (1965: 5): 1. Lo feérico 2. Las supersticiones populares 3. La poesía 4. Lo horrible y lo macabro 5. La literatura policial 6. Lo trágico 7. El humor 8. La utopía 9. La alegoría, la fábula 10. El ocultismo 11. La psiquiatría y el psicoanálisis 12. La metapsicología.

En primer lugar, Vax sostiene que lo feérico y lo fantástico pertenecen al género maravilloso: “Feérico y Fantástico son dos especies del género Maravilloso” (1965: 5).

Vax, luego, realiza una distinción entre lo feérico y lo fantástico:

La narración fantástica [...] se deleita por presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real. Mientras que lo feérico coloca fuera de la realidad un mundo donde lo imposible y, por lo tanto, el escándalo no existen y lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible (...).

El arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real. (1965:6)

Como se aprecia, el teórico francés incluye lo feérico y lo fantástico dentro de lo maravilloso. Vax entiende el término maravilloso de manera amplia, pero esta ubicación de lo feérico y lo fantástico dentro de lo maravilloso genera problemas, pues realmente lo feérico y lo maravilloso son términos similares o equivalentes²¹. Lo fantástico es distinto de lo maravilloso y no puede estar incluido uno en otro. El término feérico hace referencia al mundo de los cuentos de hadas, significado que podemos constatar en la definición brindada por el DRAE, en el cual aparece como adjetivo y significa: “perteneciente o relativo a las hadas”. El mundo de las hadas es un mundo poblado por seres extraordinarios con poderes sobrenaturales, los cuales son asumidos como normales, por lo que en ese espacio no se presenta ningún conflicto o choque con las leyes de realidad que rigen dicho mundo. En cambio, lo fantástico ocurre en un mundo semejante al nuestro donde si hay conflicto entre lo real y lo imposible. Todorov luego se encargó de separar y diferenciar tres conceptos: lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, donde lo feérico, como Vax lo denomina, correspondería a lo maravilloso.

²¹ Todorov diferencia lo maravilloso de lo fantástico, como se verá más adelante. Lo feérico, planteado por Vax, correspondería a lo maravilloso.

Al distinguir Vax lo fantástico de las supersticiones populares, menciona el efecto causado en el público al escuchar estas narraciones, pues los hombres del pasado, antes del imperio de la ciencia, asumían como verdad estas supersticiones; en cambio, el lector moderno sabe de antemano que lo narrado por un escritor de cuentos fantásticos es una ficción.

Con respecto a la poesía, el autor la contrapone con la narración, y sostiene que la narración es el género literario más adecuado para expresar lo fantástico, pues se construye en ella un mundo sólido donde un suceso extraño e inexplicable nos produce un estremecimiento generado por el conflicto entre lo real y lo posible, pues “[l]o fantástico está ligado con el escándalo; es preciso que creamos en lo increíble” (9). En cambio, en la poesía, no se presenta este conflicto, sino que la poesía consiste en una transfiguración de lo real.

En lo que respecta a lo horrible y lo macabro, indica que estos ocurren en un mundo natural, son hechos que no trasgreden las leyes de nuestro mundo, como si lo hace lo fantástico: “En sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón. Lo horrible y lo macabro tiene lugar en el mundo natural; y sin embargo, las narraciones de esa naturaleza figuran con toda naturalidad junto a los cuentos fantásticos” (10). Lo sobrenatural debe entenderse como aquello “que excede los términos de la naturaleza”²², es decir, que está fuera de ella, por lo tanto, Vax hace referencia a un hecho que transgrede las leyes físicas de la naturaleza.

Al disertar sobre las diferencias entre la literatura policial y lo fantástico, el estudioso francés señala que la primera correspondería a lo maravilloso explicado, pues en las narraciones policiales hay un hecho sobrenatural al inicio que está puesto para ser

²² Significado que tomamos también del DRAE, y que coincide con el sentido planteado por Vax.

suprimido al final del relato, además de que la dificultad y el peligro de descubrir al criminal no nos hace experimentar el estremecimiento que genera lo sobrenatural. En el relato fantástico, lo sobrenatural, ausente al inicio, se instaura paulatinamente hasta al final del relato y no hay una explicación racional para el hecho ocurrido.

En contraste con lo fantástico, en lo trágico, el protagonista es víctima del destino, pero a pesar de ello conserva su dignidad y es enaltecido; en lo fantástico se “torna positivo los sentimientos negativos” (14). Mientras que lo trágico enaltece rasgos positivos del protagonista; lo fantástico se deleita con la perversidad.

Sobre el humor, Vax manifiesta que este tiende a anular lo fantástico y, generalmente, son incompatibles, aunque hay relatos en los cuales el humor se une a lo fantástico.

Otro concepto que el autor distingue de lo fantástico es lo utópico. En lo utópico, el autor construye un mundo imaginario o universo que es visto desde fuera, no formamos parte de él, es distinto del nuestro; en lo fantástico, el mundo representado es el nuestro, estamos inmersos en él.

En la alegoría y la fábula, se puede diferenciar claramente los dominios de lo real y lo imaginado sin mezcla entre ellos. El mundo de la fábula lo sabemos inventado o imaginario, por ello, no genera temor alguno; en lo fantástico, lo imaginario invade lo real y se constituye en una amenaza (18).

Sobre el ocultismo, menciona que este es un saber híbrido, que participa del conocimiento de la ciencia y la emoción del arte. El ocultista cree en la doctrina de la ciencia oculta y la asume como cierta. A pesar de ello, existe un vínculo entre el universo mágico del ocultismo y el universo fantástico, pues el cuento fantástico utiliza con fines estéticos el fondo doctrinal del ocultismo (19).

La psiquiatría y el psicoanálisis, según Vax, han estudiado las historias alucinadas de los enfermos mentales y tras ello se ha establecido una relación curiosa entre los temas de las alucinaciones y los temas de la literatura fantástica. El problema es que estas ciencias quieren ver a los relatos fantásticos como trasposiciones de preocupaciones profundas, es decir, síntomas de algún mal; por lo que las obras son vistas como simples documentos clínicos, pero hay una distancia abismal entre un enfermo mental y un artista. La obra de este debe ser valorada de manera estética.

Vax señala que la metapsicología y lo fantástico se interesan en los mismos temas, pero la primera intenta ser una ciencia por lo que busca descartar la imaginación. En cambio, la imaginación es parte importante de lo fantástico, además de que el creador de narraciones fantásticas no está interesado en probar que lo que cuenta es verdad, pues sus creaciones buscan contravenir los designios de la ciencia.

Podemos concluir que si bien el crítico francés rehúye, en un principio, definir lo fantástico, lo ha ido haciendo mediante el contraste con los conceptos ya mencionados.

Vax también plantea una serie de temas fantásticos: 1. El hombre-lobo 2. El vampiro 3. Las partes separadas del cuerpo humano 4. Las perturbaciones de la personalidad 5. Los juegos de lo invisible y lo visible 6. Las alteraciones de la casualidad, el espacio y el tiempo 7. La regresión.

En conclusión, la propuesta teórica de Louis Vax es comparatista y temática. Es de alguna manera una crítica cuasi-impresionista, pues no se detiene en la estructura del texto narrativo fantástico, sino que se queda en el plano del contenido a partir del estudio de los temas frecuentes, pero que él mismo reconoce que dicha clasificación o tipología se puede ampliar. A pesar de que el estudioso francés decide no definir directamente lo fantástico, lo hace a partir de comparaciones con otros conceptos, lo cual nos parece provechoso. Pues el autor deja varias ideas importantes como el

planteamiento de que lo fantástico sobreviene en un mundo sólido que nos produce un estremecimiento provocado por el conflicto entre lo real y lo posible, o que lo fantástico implica la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón. También, Vax reconoce la idea de que lo fantástico produce el efecto de estremecimiento o zozobra, vinculados al miedo, pues el hecho sobrenatural es una amenaza a nuestra seguridad en este mundo.

Roger Caillois: *Imágenes, imágenes...* (1970) [1966]

Roger Caillois es conocido por su *Antología del cuento fantástico* (1966) y ya en el prólogo de dicho libro había realizado un estudio teórico de lo fantástico, que luego ampliará cuatro años más tarde en *Imágenes, imágenes...* En dicho texto, el crítico realiza un estudio comparativo y evolutivo del cuento de hadas o maravilloso, el cuento fantástico y el cuento de ciencia ficción.

Al igual que Vax, Caillois busca definir lo fantástico a partir de la diferencia con lo maravilloso, para ello realiza una distinción de los relatos fantásticos de los cuentos de hadas a partir del mundo representado:

El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real. Dicho de otro modo, el mundo de las hadas y el mundo real se interpenetran sin choque ni conflicto. Obedecen sin duda a leyes diferentes. (...)

En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición. (1970: 10-11)

Lo fantástico es definido como una rajadura o una ruptura en el mundo real; representa un choque, un conflicto, una amenaza contra las leyes que eran tomadas como inmutables. En el mundo maravilloso del cuento de hadas, los hechos sobrenaturales son asumidos como normales, son parte del orden del mundo representado y, por lo tanto, no viola ninguna regla o principio del universo ficcional. Para Caillois, lo fantástico representa una ruptura de la coherencia universal, pues lo fantástico se traduce como la ocurrencia de un hecho imposible en un mundo regido por leyes inmutables y este hecho imposible representa una agresión, una amenaza²³ a nuestra concepción estable de un mundo regido por leyes de causalidad, instauradas con el triunfo de la concepción científica de un orden racional, en el cual todo se rige por un encadenamiento determinista de causas y efectos.

Otro rasgo importante que debemos rescatar en la propuesta sobre lo fantástico de Caillois, es la inclusión del miedo²⁴, que Todorov rechaza, y que también es retomado por David Roas. Este rasgo surge a partir de su comparación con el cuento de hadas, pues estas narraciones tienen un desenlace feliz, y se puede constatar a partir de los textos. En los cuentos de hadas, luego de algunas peripecias negativas de los protagonistas, el orden y el estado de cosas eran restablecidos; en cambio, “los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe” (11). Esta idea planteada por Caillois sugiere la negatividad o el fatalismo de lo fantástico para con los personajes.

El hecho sobrenatural introducido en el relato fantástico produce miedo, porque uno sabe que es inadmisibile y espantoso, y ha sido desterrado por la ciencia, nos dice el

²³ Esta idea de lo fantástico como amenaza ya estaba presente en Vax, ahora la encontramos en Caillois, luego esta es retomada por David Roas.

²⁴ También, este rasgo estaba ya presente en el texto de Vax.

crítico francés. Este hecho fantástico genera esta reacción de terror sobrenatural, porque atenta contra las leyes de un mundo que creemos infranqueable e inmutable, idea que se ha asumido debido a que nuestra cultura maneja una concepción científica de la realidad. De aquí, Caillois sugiere otro rasgo importante de lo fantástico, este se manifiesta en un mundo sólidamente real, en el cual el hecho sobrenatural representa una fisura en el mundo cotidiano por donde se asoma lo espantoso: “Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo” (13). Y líneas más abajo, anota después el carácter realista o hiperrealista de las narraciones fantásticas, importante para causar el efecto de miedo sobrenatural. El autor de narraciones fantásticas crea un mundo semejante al nuestro con mucho detallismo y exceso de realismo para que la amenaza de lo fantástico sea mayor.

El espanto propio del cuento fantástico causa estragos solamente en un mundo incrédulo, donde las leyes de la naturaleza son tenidas por inflexibles e inmutables. (...) Subsiste sin embargo un margen de incertidumbre, que el talento del escritor se consagra a dosificar. El autor lo logra casi siempre a fuerza de lógica, de precisión, de detalles verosímiles. Es exacto, escrupuloso, realista. Esta es la razón de que entre los maestros innegables del género figuren tantos novelistas y cuentistas apegados a describir llanamente la realidad más banal: Balzac y Dickens, Gogol y Maupassant. Es que conviene primero acumular las pruebas circunstanciales de la veracidad del relato inverosímil. (1970: 28)

A partir de lo leído, podemos observar que, para Caillois, lo fantástico se define como una fisura o rajadura del mundo real. El hecho sobrenatural supone una amenaza a nuestra concepción de realidad, a nuestra idea de un mundo regido por leyes estables. Este quiebre de nuestra concepción causal de mundo va ligado al miedo o terror sobrenatural, que luego Roas llamará terror metafísico, rasgo presente en las narraciones fantásticas. Esto se refuerza con la característica del desenlace del cuento fantástico, el

cual culmina con alguna consecuencia negativa para el protagonista, que incluso puede ser la muerte; además de que la percepción del mundo no es la misma tras la ocurrencia del hecho fantástico. Otro rasgo sugerido por el investigador francés es la representación de un mundo sólidamente real que se traduce en el exceso de detallismo, precisión, lógica y verosimilitud con que el autor de historias fantásticas puebla sus narraciones, es decir, el hiperrealismo necesario para generar ese efecto de espanto y extrañamiento que nos produce un cuento fantástico.

También es importante rescatar la hipótesis lanzada por el estudioso francés, quien señala que lo fantástico ha surgido en aquellas culturas donde se ha asumido una concepción objetiva y causal de la realidad y surge como un contraste y compensación al exceso de racionalismo, como una crítica a esa perfecta regularidad de un mundo inmutable:

Habida cuenta de las reservas antes enumeradas en lo que respecta a China y Japón, es tentador adelantar la hipótesis de que únicamente las culturas que han accedido a la concepción de un orden constante, objetivo e inmutable de los fenómenos han podido dar nacimiento, como por contraste, a la forma particular de imaginación que se complace en contradecir exactamente una tan perfecta regularidad: el terror sobrenatural. (1970: 19)

Caillois señala que, en Europa, lo fantástico ha surgido a fines del siglo XVIII con el Romanticismo y hubo toda una generación de autores que entre los años 1820 y 1850 escribieron y publicaron sus obras maestras. También el teórico francés dedica unas cuantas líneas para hablar de la ambigüedad en el relato fantástico que interpretamos como la duda o vacilación, que como sabemos es el rasgo definitorio de lo fantástico para Todorov. A partir de un hecho sobrenatural contado por Saint-Simon en sus memorias, Caillois dice:

Saint-Simon se limita a garantizar la autenticidad de los hechos. No da explicación de ellos. Coincidencia o signo premonitorio: no se decide. Muchas generaciones de escritores especularán con esta suerte de ambigüedad que al dejar la elección al lector, lo fuerza a la embarazosa responsabilidad de negar o afirmar él mismo lo sobrenatural. (1970: 21)

Sin duda, esto representa una oposición crítica a algunos teóricos de la época y a la propuesta posterior de Todorov, quien dejaba al lector la decisión final de elegir si un texto es fantástico o no.

Caillois además plantea algunos temas del género fantástico, que enumeraremos a continuación: 1. El pacto con el demonio 2. El alma en pena que exige para su reposo que una cierta acción sea cumplida 3. El espectro condenado a una carrera desordenada y eterna 4. La muerte personificada que aparece en medio de los vivos 5. La “cosa” indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que daña 6. Los vampiros; es decir los muertos que se aseguran una perpetua juventud succionando la sangre de los vivos 7. La estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas, que de pronto se animan y adquieren una terrible independencia 8. La maldición de un brujo, que acarrea una enfermedad espantosa y sobrenatural 9. La mujer-fantasma surgida del más allá, seductora y mortal 10. La inversión de los dominios del sueño y de la realidad 11. La habitación, el departamento, el piso, la calle borradas del espacio 12. La detención o la repetición del tiempo

Tras enumerar estos posibles temas, el teórico francés interrumpe la lista y sostiene que esta puede continuar. A partir de nuestro análisis, esta lista solo es una enumeración y no se percibe una sistematización por grupo de temas que se vinculen entre sí por ciertos rasgos, por ello, esta clasificación podría reducirse a tipologías de temas que engloben a las que enumera el teórico francés. Caillois al igual que Vax no

sistematiza los temas de lo fantástico, pero en su crítica histórico-temática hallamos varias ideas que serán retomadas por otros críticos posteriores.

2.2. LA PERSPECTIVA ESTRUCTURALISTA

Un giro importante en los estudios teóricos sobre lo fantástico lo constituye el libro elaborado por Todorov, quien prefiere analizar el texto fantástico a partir de su estructura, no solamente a partir de los temas, tal como hicieron Vax y Caillois. A continuación, se analizará su obra que será la base de los estudios sobre la literatura fantástica.

Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica* (1982) [1970]

El crítico francés de origen búlgaro, Tzvetan Todorov, plantea en su *Introducción a la literatura fantástica* que lo fantástico radica en la vacilación experimentada tanto por el personaje como por el lector implícito sobre si los hechos experimentados (personaje) y relatados (lector implícito) respectivamente son reales o no. Es decir, ante la ocurrencia de un hecho imposible que contradice las leyes del mundo real, el personaje vacilará entre dar una explicación racional (si asume que tal hecho solo es una ilusión de los sentidos, y por lo tanto las leyes de su mundo se mantienen inalterables) o una explicación sobrenatural (si acepta que el suceso ocurrió realmente y forma parte de la realidad, lo que llevaría a pensar que la realidad está gobernada por leyes desconocidas). En esta incertidumbre radica lo fantástico. En el momento en que se decide por una de las explicaciones, lo fantástico habrá desaparecido y entraremos en otros campos vecinos: lo extraño y lo maravilloso: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes

naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues con la relación a los de real e imaginario” (1982: 34).

Todorov define lo fantástico en relación con otros géneros: lo extraño y lo maravilloso, a diferencia de otros autores como Caillois y Vax, quienes solo oponen lo fantástico a lo maravilloso. Además, estos críticos se centran en la idea de que lo fantástico es la ruptura del mundo real por un hecho sobrenatural que transgrede sus reglas; en cambio, Todorov coloca como centro de su definición a la duda o vacilación, rasgo definitorio de lo fantástico.

El investigador francés propone tres condiciones para que un texto sea fantástico: a) El texto tiene que obligar al lector a considerar el mundo de personajes como un mundo de personajes reales y a vacilar entre una explicación natural o sobrenatural de los hechos evocados. b) La vacilación también debe ser sentida por el personaje, en este punto el papel del lector está confiado a un personaje. Y además la vacilación está representada y es uno de los temas de la obra. c) El lector²⁵ debe adoptar una determinada actitud frente al texto y deberá rechazar una interpretación alegórica o una interpretación poética (43-44). El investigador afirma que la primera y tercera condiciones son obligatorias; la segunda puede que no se cumpla.

La vacilación o ambigüedad entre una explicación natural o sobrenatural de los hechos ocurrido ha sido cuestionada por varios críticos posteriores a Todorov, pues este menciona que lo fantástico es evanescente, ya que una vez resuelta la duda lo fantástico desaparece, lo cual no es cierto, puesto que hay relatos donde el hecho sobrenatural es evidente y no se presenta dicha vacilación. En cuanto a la tercera condición también es discutible, con respecto a la interpretación alegórica o poética del texto fantástico. Si bien Todorov cuando habla de alegoría se refiere a que el hecho sobrenatural debe

²⁵ Todorov hace referencia al lector implícito y no al lector real, idea que algunos críticos le han reprochado como error.

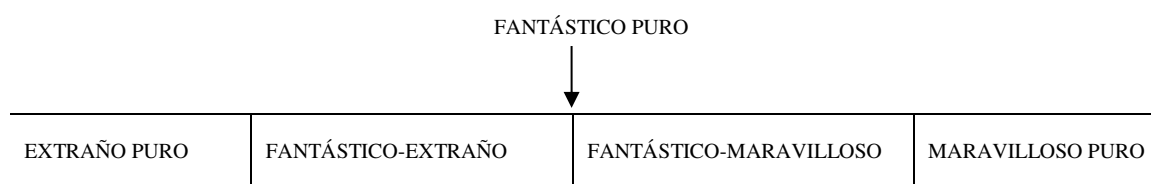
ocurrir de manera literal y no debe quedar solo en un sentido figurado o connotado, esto no anula que el hecho sobrenatural pueda ser interpretado de manera alegórica. Con respecto a la poesía, Todorov separa la poesía de lo fantástico, pero un poema puede ser fantástico si este presenta un mundo representado y tiene carácter narrativo. El investigador piensa, de alguna manera, que la poesía no puede ser representativa, es decir, que no puede representar una realidad, lo cual es errado, ya que hay poemas narrativos.

Con respecto a la vacilación, el lector implícito y el personaje decidirán al final de la obra si lo narrado proviene o no de la realidad:

Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Sí, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (1982: 53).

El aporte más importante de Todorov es la distinción entre lo extraño y lo maravilloso para explicar lo fantástico. Para ello sostiene que lo fantástico es un género dependiente y evanescente, situado en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Lo fantástico es comparado con el tiempo presente, un puro límite entre el pasado y el futuro (55), en el cual lo maravilloso correspondería a un fenómeno desconocido, todavía no visto, es decir, correspondería al futuro; mientras que lo extraño, el hecho sobrenatural es reducido a hechos conocidos y pertenecerían al pasado. Además de esto, Todorov plantea subdivisiones entre lo fantástico, lo extraño y

lo maravilloso, y menciona ejemplos de relatos en los cuales el hecho sobrenatural, al final de la historia, presenta una explicación racional y, por lo tanto, correspondería a lo fantástico-extraño. Si el hecho sobrenatural, al final de relato, no presenta explicación racional, sino que se acepta tal hecho, entonces el cuento se hallaría en el subgénero de lo fantástico-maravilloso. Por lo tanto, en los subgéneros de lo fantástico-extraño y de lo fantástico-maravilloso se insertarían narraciones en las cuales la vacilación se mantiene hasta el final, lugar de la narración donde la duda se desvanecería y el relato pertenecería a lo extraño o lo maravilloso.



El problema con la propuesta de Todorov es que basa lo fantástico en la vacilación o la duda del lector implícito, el narrador o el personaje. Este elemento solo explicaría algunos textos, sobre todo los relatos fantásticos del siglo XIX, pero no sería suficiente para explicar las narraciones fantásticas del siglo XX, en las cuales el hecho sobrenatural o imposible es evidente y no hay duda de su presencia u ocurrencia, como se presenta en *La metamorfosis* o en otras narraciones. La vacilación, por lo tanto, no puede ser tomada como una característica determinante para distinguir lo fantástico o la fantasticidad de un texto narrativo.

La perspectiva de Todorov es claramente estructuralista, pues concibe a la obra literaria como una estructura o sistema, por ello busca las consecuencias de la percepción ambigua del lector en los niveles del texto: verbal, sintáctico y semántico. Reconoce que hay tres propiedades que le confieren unidad estructural al discurso

fantástico; la primera corresponde al enunciado y la segunda a la enunciación, ambas se encuentran dentro del aspecto verbal, mientras que la tercera corresponde al aspecto sintáctico. La primera propiedad o rasgo se relaciona con el enunciado y plantea que “lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente” (94). Y continúa la idea de que lo fantástico utiliza constantemente figuras retóricas y estas son origen de lo fantástico:

Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia: no solo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, solo el lenguaje permite concebir lo que está siempre ausente: lo sobrenatural. Este se convierte, como las figuras retóricas, en un símbolo del lenguaje, y la figura es, como vimos, la forma más pura de la literalidad. (1982: 99-100)

La segunda propiedad del discurso fantástico se relaciona con la enunciación. Este se vincula con el narrador, pues, por lo general, en los relatos fantásticos, el narrador habla en primera persona. El narrador representado conviene a lo fantástico, pues esta primera persona permite la identificación del lector con el personaje; pues la idea es “autenticar lo que se relata sin estar por ello obligado a aceptar definitivamente lo sobrenatural” (1982: 103). Este discurso del narrador tiene un estatus ambiguo, ya que este, al ser también personaje, generará la ambigüedad.

El tercer rasgo de la estructura de la obra se relaciona con el aspecto sintáctico y específicamente con la composición. Tomando las ideas de Penzoldt y Poe, Todorov sostiene que el relato fantástico presenta una estructura generalmente ascendente hasta llegar a un punto culminante y busca conseguir un efecto que está situado al final de la historia, y los elementos que constituyen al relato contribuyen a dicho efecto. Por ello,

el tiempo de lectura del relato fantástico es irreversible; no podemos omitir una parte del relato o saltar hasta el final sin que afecte a la identificación y al efecto fantástico.

El tercer aspecto de la obra tiene que ver con lo semántico o temático: “Lo fantástico se define como una percepción particular de los acontecimientos extraños” (111). Añade que el calificar un acontecimiento como extraño designa un hecho de índole sintáctica. Un acontecimiento será considerado como elemento sintáctico cuando forme parte de una figura más amplia y mantenga relaciones de contigüidad con otros elementos más o menos cercanos. El mismo elemento será un elemento semántico cuando sea comparado con otros elementos semejantes u opuestos, sin que estos mantengan con el elemento primero una relación inmediata. Lo semántico nace de la paradigmática, así como la sintaxis se construye sobre la sintagmática (112). Concluye que lo fantástico no puede darse sin los acontecimientos extraños. “lo fantástico no consiste, por cierto, en esos acontecimientos, pero estos son para él una condición necesaria” (112).

Con respecto a las funciones de lo fantástico, el crítico búlgaro-francés se interroga sobre qué aportan a una obra sus elementos fantásticos. Hay tres posibles respuestas:

En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector — miedo, horror o simplemente curiosidad—, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga. Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente. (1982: 112)

Estas tres funciones de lo fantástico se relacionan con las tres funciones de los signos: “La función pragmática responde a la relación que los signos mantienen con quienes los utilizan; la función sintáctica comprende las relaciones de los signos entre sí, y la función semántica apunta a la relación de los signos con lo designado por ellos, con su referencia” (112-113). El estudio de los temas de lo fantástico se encuentra en relación con los estudios de los temas literarios en general.

Una crítica que podemos hacerle a Todorov en este punto es que decide analizar los temas a partir de la naturaleza de los acontecimientos y pone entre paréntesis la reacción fantástica y decide, por ello, analizar tanto los textos fantásticos como los maravillosos y esto se observa en los ejemplos vertidos en los capítulos siguientes de su libro.

Todorov, al encontrar dificultades para clasificar los cuentos fantásticos, propone agrupar los temas de manera formal, es decir, distribucional a partir de sus compatibilidades e incompatibilidades. Así el crítico plantea dos redes temáticas: los temas del yo y los temas del tú.

Los temas del yo hacen referencia a la estructuración de la relación del hombre y el mundo; en términos freudianos, están ubicados en el sistema percepción-conciencia. Señala que el principio que ha descubierto es el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu, que engendra temas como una causalidad particular, el pan-determinismo²⁶, las metamorfosis, la ruptura del límite entre sujeto y objeto y la transformación del tiempo y del espacio. Debido a que la percepción es un concepto importante en esta red temática, por ello, se relaciona con los sentidos y sobre todo con el de la vista, por ello, Todorov denomina temas de la mirada a los temas del yo.

²⁶ El pan-determinismo hace referencia a que todo efecto, incluso el azar, debe tener una causa de orden natural o incluso sobrenatural, ya que en todos los niveles existen relaciones entre todos los elementos, pues responden a un esquema cósmico.

La otra red corresponde a los temas del tú, los cuales se relacionan con la sexualidad. El punto de partida para la segunda red es el deseo sexual y la literatura fantástica describe sus formas excesivas sus transformaciones o perversiones, también la crueldad y la violencia se relacionan con el deseo sexual; al igual que las preocupaciones relativas a la muerte, a la vida después de la muerte, a los cadáveres y al vampirismo están ligados al tema del amor (166). Los temas del yo podían interpretarse como realizaciones de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema percepción-conciencia; en cambio, los temas del tú abordan la relación del hombre con su deseo, es decir con su inconsciente. El deseo y sus diversas variaciones son otras figuras en las que están comprendidas las relaciones entre seres humanos. Los temas del yo implicaban una posición pasiva frente al mundo; en los temas del tú se presenta una fuerte acción sobre el mundo circundante; el hombre participa de una relación dinámica con otros hombres. Si la primera red se denominaba temas de la mirada, debido a la importancia de la vista y la percepción en general; la segunda red se agruparía en temas del discurso, ya que el lenguaje es la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo.

Todorov plantea que la clasificación tiene carácter hipotético. Lo interesante, según nuestra perspectiva, es la explicación psicoanalítica y psicológica que el investigador francés propone a partir de las ideas de Freud y Piaget. Así el investigador búlgaro-francés señala que los temas del yo se fundamentan sobre una ruptura del límite entre lo psíquico y lo físico, en el cual juega un papel importante la percepción y la relación con el mundo exterior, este elemento se relaciona con la psicosis. Los temas del tú se relacionan con el inconsciente y las pulsiones, cuya represión origina la neurosis. Por lo tanto, según la teoría psicoanalítica, la red de los temas del yo corresponde al sistema percepción-conciencia; mientras que la red de los temas del tú corresponde al

sistema de las pulsiones inconscientes; la relación con el otro, con respecto a la literatura fantástica, se encuentra en esta segunda red.

El último capítulo de la *Introducción...* trata sobre las funciones de lo fantástico. Menciona el autor que hay dos funciones: una literaria y otra social. Con respecto a la función social, citando a Penzoldt, sostiene que lo sobrenatural se utiliza para describir cosas que muchos no se atreverían a mencionar en términos realistas (187). Pues, lo fantástico es un arma de combate contra la censura institucionalizada e individual. Los temas del tú hacen referencia a los tabúes sexuales y su respectiva censura; mientras que los temas del yo hacen referencia a la locura y sus efectos. Luego, resalta la importancia del surgimiento del psicoanálisis y cómo este produjo un cambio en la sociedad en la manera de ver las cosas cuando se buscó comprender la psiquis humana.

El teórico búlgaro-francés afirma una idea con la que estamos en desacuerdo: “el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica” (190). Todorov propone que la literatura fantástica disfrazaba temas que eran censurados o prohibidos por ser tabúes, ya que trataba ciertos temas de manera indirecta. Agrega que los temas de la literatura fantástica coinciden literalmente con las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años (190). En nuestra opinión, si bien muchos de los temas fantásticos son susceptibles de una explicación e interpretación psicológica, eso no implica que el psicoanálisis haya acabado con la narrativa fantástica y la prueba de ello está en la vigencia de la producción actual de textos de este tipo.

Ya con respecto a la función literaria, Todorov propone que el elemento sobrenatural en la obra cumple tres funciones: pragmática, semántica y sintáctica. En la función pragmática, lo sobrenatural crea un efecto en el lector: conmoción, miedo, suspenso. En la función semántica, lo sobrenatural constituye su propia manifestación, es una auto-designación. En la función sintáctica, lo sobrenatural interviene en el

desarrollo del relato. El relato fantástico elemental contiene dos tipos de episodios: los que describen un estado de equilibrio o desequilibrio y los que describen el paso de uno al otro. Luego, se produce la inmovilización del relato por una ley fija, pero ocurre la intervención de lo sobrenatural que produce una transgresión de la ley. Cada ruptura de la situación estable va seguida por la intervención de un elemento sobrenatural; la función de este es modificar la situación precedente y romper el equilibrio o desequilibrio establecido (196). A partir de estas ideas, el crítico plantea que la función social y la función literaria son una misma cosa, ya que en ambos se presenta la transgresión de una ley: “Ya sea en la vida social o del relato, la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura del sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación” (196).

Luego, el investigador señala que lo fantástico tuvo una vida breve; apareció a fines del siglo XVIII con Cazotte y concluyó con los relatos de Maupassant a fines del siglo XIX, pues es difícil que la vacilación fantástica sea tematizada en nuestra época. Por ello, sostiene que la literatura fantástica ya no existe (197). Para él, lo que dio una base para la definición de lo fantástico es la categoría de lo real. De esta afirmación, se deriva que la literatura fantástica pone en tela de juicio la existencia de una oposición irreductible entre lo real y lo irreal (1982: 198). Agrega que en el siglo XIX se vivía una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista (1982: 199). Pero, en la actualidad, prosigue el investigador, ya no es posible creer en una realidad inmutable²⁷, externa ni en una literatura que sea transcripción de esta realidad.

El ensayista coloca como ejemplo *La metamorfosis* (1915) de Kafka. Señala que esta narración se diferencia de las historias fantásticas tradicionales. En primer lugar, el

²⁷ Todorov sugiere con ello que la idea de realidad ha cambiado en nuestra época.

hecho extraño aparece desde el inicio y no como una serie de indicaciones indirectas, que anticipan un clímax en la narración. En segundo lugar, el relato fantástico tradicional partía de una situación natural para desembocar en lo sobrenatural; en cambio, *La metamorfosis* parte de un acontecimiento sobrenatural para luego darle un aire natural; debido a ello la vacilación se vuelve inútil, pues servía para preparar la percepción del acontecimiento insólito, que caracteriza el paso de lo natural a lo sobrenatural. Por el contrario, en la novela de Kafka, se presenta la adaptación, que caracteriza el paso de sobrenatural a lo natural. También, en *La metamorfosis* el acontecimiento chocante, imposible, termina por ser posible. Por último, esta narración no presenta la vacilación ni la sorpresa del relato fantástico tradicional. Todorov concluye que los relatos de Kafka derivan a su vez de lo maravilloso y de lo extraño; pues en Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo (204).

La literatura fantástica postula la existencia de lo real, lo natural, lo normal, para luego batirlo; en cambio, Kafka trata lo irracional como si fuera parte del juego, pues su mundo obedece a una lógica onírica, de pesadilla, que nada tiene que ver con lo real. Una cierta vacilación puede persistir en el lector, pero no en el personaje; y la identificación deja de ser posible en las narraciones del autor checo. El relato kafkiano abandona la segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto, característica particular de los relatos del siglo XIX. Con Kafka, nos hallamos ante lo fantástico generalizado: el mundo entero del libro y el propio lector quedan incluidos en él (205). La diferencia entre el cuento fantástico y los relatos de Kafka es la siguiente: lo que en el relato fantástico era excepción, en los de Kafka se convierte en regla.

A manera de crítica a las ideas de Todorov, estamos en desacuerdo con lo último y sostenemos que la narrativa fantástica sigue vigente a pesar de sus afirmaciones, pues se han producido narraciones fantásticas en todo el siglo XX, y en lo que va del XXI todavía se sigue cultivando; y ni el psicoanálisis ni la posmodernidad han podido acabar con esta modalidad narrativa que cuestiona nuestra idea de realidad, que como sabemos es una construcción colectiva. Y con respecto a Kafka, podemos advertir que el mundo representado en *La metamorfosis* sigue las leyes de nuestro mundo y si bien tal vez no hallamos esa sensación de miedo en los personajes, si se percibe que el hecho sobrenatural y el mismo ser, el insecto, es percibido como una amenaza, y crea un estremecimiento en los personajes al no ser parte de la cotidianidad. Con respecto a la aparición del hecho sobrenatural, este no sigue el orden del relato tradicional fantástico según Todorov, pero no todas las narraciones fantásticas del siglo XIX siguen esa estructura y no sería motivo suficiente para anular lo fantástico, pues en el análisis se debe dar más énfasis al mundo representado y el efecto fantástico que crea la narración. Con respecto a la ausencia de ambigüedad en *La metamorfosis*, muchas narraciones fantásticas del siglo XIX no la presentan, pues en ellas la presencia de lo fantástico es evidente y lo fantástico del texto no está sujeto al lector.

2.3. NUEVAS PERSPECTIVAS DESPUÉS DE TODOROV

Las propuestas de Todorov fueron importantes y han sido tomadas como la base para analizar las narraciones fantásticas, pero también fueron criticados por teóricos posteriores que no estaban de acuerdo con algunas de sus propuestas. A continuación, se analizará algunos estudios posteriores al crítico búlgaro-francés.

Rosie Jackson: “Lo oculto de la cultura” (2001) [1981]

La investigadora plantea que desde tiempos antiguos lo fantástico ha sido marginado por los críticos literarios, ya que era considerado como una adhesión a la locura y a la irracionalidad. Los textos fantásticos han sido menos estudiados que las obras realistas. La crítica tradicional ha tenido preferencia por estas últimas, ya que seguían los ideales establecidos o aceptados por la sociedad; en cambio, lo fantástico o la fantasía ha sido desterrado, porque representa la irracionalidad, la imposibilidad y el deseo. Esto es un gesto ideológico, pues muestra el rechazo a lo diferente, al otro, a todo aquello que sea una transgresión a lo moral. Por ello, apoyándose en Foucault, Jackson sostiene que la alteridad es representada como lo extranjero, lo irracional, lo loco, lo malo: “Lo ‘otro’ expresado a través de la fantasía ha sido categorizado como una área oscura y negativa –como el mal, lo demoniaco o lo bárbaro–, hasta que en lo fantástico moderno se lo ha reconocido como lo ‘oculto’ de la cultura” (2001: 144).

Las fantasías que han sido toleradas por los críticos tradicionales se insertan dentro de lo “maravilloso”, debido a su función moral, puesto que en dichas historias se construye un mundo autorregulado en el cual la bondad, la estabilidad y el orden siempre se impondrán. En resumen, las historias maravillosas sirven para mantener el orden social. Lo maravilloso que se manifiesta mediante la creación de mundos secundarios a través del mito religioso o la ciencia ficción se basa en métodos legalizados (religión, magia o ciencia), con ellos se crean mundos “compensatorios” que llenan el vacío de una actualidad que percibimos como desordenada e insuficiente. Esas fantasías trascienden esa actualidad, por lo tanto, son trascendentes. Esta característica de lo fantástico de trascender la realidad ha sido reconocida por varios críticos (Nodier, Baronian, Caillois, Vax y otros). Algunos de ellos basan sus propuestas en la idea de Freud, quien plantea que la creación de productos artísticos es una actividad

fantaseadora que ofrece al ser humano una compensación por renuncia al placer. Es decir, el arte es una actividad que sostiene el orden cultural, pues se crea a partir de las carencias de la sociedad. De esto se desprendería que la literatura fantástica no es subversiva necesariamente, y ello se contrapone a la idea de que la fantasía es transgresora por definición.

La investigadora plantea que lo fantástico ha sido utilizado muchas veces para servir antes que subvertir la ideología dominante. Pero Jackson prefiere recurrir a las lecturas estructuralistas, antes que a las temáticas, para explicar el carácter subversivo de la literatura fantástica. A partir de esta mirada advierte que muchas fantasías del siglo XVIII en adelante han mostrado una crítica al orden filosófico y epistemológico dominante, sobre todo incidieron en las categorías del tiempo, el espacio y el carácter. Por ello, sostiene que lo fantástico se orienta a un desmantelamiento de lo real, sobre todo se enfoca en el concepto de “carácter” pues ridiculiza y parodia la coherencia psicológica que se manifiesta en la idea de un “ego” unificado y estable.

Lo fantástico busca erosionar esta coherencia y las bases de la sociedad mediante la negación de construir estructuras categóricas, pero no solo con la intención de buscar la barbarie y el caos, sino que “es posible verlo como el deseo de algo que resulta excluido del orden cultural, más concretamente, el deseo de todo lo que se opone al orden capitalista y patriarcal dominante en la sociedad occidental a lo largo de los dos últimos siglos” (147). Jackson desarrolla esta idea en su texto y toma como base las ideas de Freud y Lacan para sostener que “lo fantástico tiene una función subversiva en su intento de presentar un *reverso* de la formación cultural del sujeto” (148). Luego, menciona que el orden de lo simbólico se relaciona con la racionalidad, la ideología y la comunicación que representa todo lo dominante, mientras que la literatura fantástica se inserta dentro de lo imaginario y constituye una amenaza para lo dominante; pero lo

fantástico no busca abolir lo simbólico, la ideología o la formación social, sino que su intención es borrar los límites entre lo simbólico y lo imaginario para conseguir una transformación cultural radical, con ello se rechazaría las categorías de lo real y sus unidades.

Remo Ceserani: Lo fantástico (1999) [1996]

El crítico italiano Remo Ceserani publicó en 1996 *Lo fantástico*, texto en el que realiza una propuesta de definición de lo fantástico, así como un recuento de rasgos formales y temas recurrentes de esta modalidad. Una primera idea es la consideración de lo fantástico como un modo literario (y no como género) con raíces históricas definidas y que se ha manifestado históricamente en géneros y subgéneros. En el primer capítulo, se presenta un análisis de “El hombre de arena” de E. T. A. Hoffmann, para ello recurre al texto de Freud y otros; además menciona otros relatos canónicos de lo fantástico.

En el segundo capítulo, el estudioso presenta un recuento de los intentos de definición de lo fantástico. Así recorre los planteamientos de críticos como Todorov, Castex, Caillois y Vax, pero también presenta las ideas de narradores cultores de lo fantástico como Hoffmann, Nodier, Poe, Gautier, Maupassant, James, entre otros. Menciona también a teóricos posteriores a Todorov, los cuales realizan observaciones a sus ideas; entre ellos destacan Lucio Lugnani, Jean Bellemin-Noel, Rosemary Jackson, Irene Bessiere, solo por mencionar algunos.

El tercer capítulo es relevante, ya que establece los procedimientos formales y sistemas temáticos de lo fantástico. Entre los procedimientos narrativos y retóricos, el autor considera diez, los cuales son los siguientes: 1. La ostensión de los procedimientos narrativos en el cuerpo mismo de la narración. Esta idea se refiere a la incorporación y

utilización de procedimientos o técnicas narrativas que se venían usando en otros textos

2. La narración en primera persona. Esta es preferida por los escritores, ya que facilitan el acto de identificación del lector implícito con el lector externo del texto. 3. Un gran interés en las capacidades proyectivas y creativas del lenguaje. El modo fantástico potencia la creatividad del lenguaje, sobre todo mediante el procedimiento de actualización y consideración literal de la metáfora. 4. Implicación del lector: sorpresa, terror, humorismo. El relato fantástico busca implicar al lector para generar el mecanismo de la sorpresa, de la desorientación y del miedo. 5. Pasos de umbral y de frontera. En los cuentos fantásticos, se presenta un paso de la dimensión de lo cotidiano y lo familiar a la dimensión de lo inexplicable y perturbador, así el protagonista se encuentra dentro de dos dimensiones con códigos distintos. 6. El objeto mediador. Este es un objeto cuya presencia se convierte en un testimonio de que el protagonista ha ingresado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo. 7. La elipsis. En las narraciones fantásticas es frecuente encontrar espacios vacíos, de elipsis de la escritura, es lo no dicho que genera sorpresa e incertidumbre en el lector. 8. La teatralidad. En lo fantástico hay una tendencia a utilizar procedimientos de la técnica y práctica dramática. 9. La figuración. Esta consiste en colocar todos los procedimientos de figuración e iconicidad implícitos en la práctica narrativa, es decir, elementos vinculados a lo visual. 10. El detalle. En el modo fantástico se ha enfatizado el detalle, este sería un indicio de un modo moderno de ver y conocer el mundo (112).

Ceserani establece ocho sistemas temáticos recurrentes en la literatura fantástica.

1. La noche, lo oscuro, el mundo tenebroso e inferior. 2. La vida de los muertos. 3. El individuo, asunto relevante de la modernidad. 4. La locura. 5. El doble. 6. La aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo no cognoscible. 7. El eros y la frustración del amor romántico 8. La nada. A pesar de que el investigador italiano denomina al listado

anterior sistemas temáticos, se percibe que no hay un orden que sistematice los temas, incluso algunos de ellos son motivos antes que temas o podemos decir que no son los temas principales de las narraciones fantásticas, sino secundarios. Además, algunos de estos sistemas podrían formar parte de uno solo; por ejemplo, el sistema del individuo puede ligarse con la locura, el doble y la aparición de lo ajeno; estos podrían englobarse en el tema de la transgresión o ruptura de la identidad personal, en el cual se ligan los temas del doble y la alteridad. La noche o el mundo tenebroso o inferior más que un tema remite a la temporalidad y la espacialidad en la que se desarrollan las historias fantásticas. El tema del individuo como ya mencionamos se puede ligar con la identidad y la alteridad. Con respecto a la aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo no cognoscible, este correspondería con el elemento fantástico en sí, cuya presencia manifiesta la otredad que amenaza la estabilidad y existencia del individuo. El tema de eros y la frustración del amor romántico en la narrativa fantástica es un tema secundario y no principal, que fue muy abordado sobre todo en el siglo XIX, pero que ha sido relegado en el siglo XX. El tema de la nada es relacionado por el investigador con el nihilismo y la locura que surgió en el siglo XIX y que fue una manifestación del rechazo al modelo cultural dominante.

2.4. PERSPECTIVAS DE LO FANTÁSTICO EN LATINOAMÉRICA

Adolfo Bioy Casares: “Prólogo” (*Antología de la literatura fantástica*) (1967) [1940]

Uno de los primeros autores de nuestro continente en reflexionar sobre lo fantástico fue Adolfo Bioy Casares, quien escribió un breve prólogo para la *Antología de la literatura fantástica* (1940), selección elaborada con otros dos cultores de lo fantástico, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. En dicho texto, Bioy menciona que las ficciones fantásticas son anteriores a las letras, pero la literatura fantástica como género

definido surgió recién en el siglo XIX y en idioma inglés (1967: 7). Con respecto a la técnica, menciona que no hay una ley, sino varias leyes para los cuentos fantásticos, algunas generales y otras especiales que el escritor deberá considerar. Entre los aspectos más importantes reconoce la importancia de la atmósfera o ambiente en el relato fantástico, pues sostiene que antes los autores procuraban crear un ambiente propicio para el miedo, pero con el tiempo se buscó incorporar el hecho fantástico en situaciones consuetudinarias y domésticas, como las del lector, para que el efecto sea mayor, y así surgió la tendencia realista de la literatura fantástica. Otro aspecto técnico presente en la narración fantástica es la sorpresa, que puede ser de puntuación, verbal o de argumento, y reconoce que es uno de los efectos que más sufren con el tiempo. Luego, Bioy realiza una enumeración de argumentos fantásticos: a) argumentos en que aparecen fantasmas b) viajes por el tiempo c) los tres deseos d) argumentos con acción que sigue en el infierno e) con personaje soñado f) con metamorfosis g) acciones paralelas que obran por analogía h) tema de la inmortalidad i) fantasías metafísicas j) cuentos y novelas de Kafka k) vampiros y castillos. Por último, el narrador argentino plantea una clasificación de los cuentos fantásticos según su explicación: a) Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural. b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural. c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural. En la *Postdata*, elaborada veinticinco años después, Bioy se lamenta de algunas afirmaciones, aunque no precisa cuáles son. Uno de los primeros reparos que podríamos hacerle al escritor argentino es que no llega a definir lo fantástico y su enumeración de argumentos es arbitraria y asistemática. Además, su clasificación de los cuentos fantásticos plantea ideas interesantes, pero no las desarrolla ampliamente, así mismo no especifica la diferencia entre algunos términos como fantástico y sobrenatural.

**Ana María Barrenechea: “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”
(1978)**

La investigadora argentina Ana María Barrenechea, en su artículo “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, realiza una crítica a las propuestas de Todorov. Barrenechea presenta objeciones a tres puntos teóricos del autor búlgaro-francés. Primero, realiza un cuestionamiento a las oposiciones literatura fantástica/poesía y literatura fantástica/alegoría. También cuestiona la tripartición lo extraordinario/lo fantástico/lo maravilloso. Con respecto a la poesía y la alegoría, señala que estas no se excluyen o apartan de la literatura fantástica, sino que se cruzan en algunos casos; pues no toda la poesía es no-representativa, puesto que hay también poesía representativa. En cuanto a la alegoría, señala que hay narraciones donde el sentido literal sobrevive a pesar de lo alegórico (sentido trópico o traslaticio). Con respecto a la tripartición lo extraordinario/lo fantástico/lo maravilloso, señala que estas están determinadas por dos parámetros: la existencia de hechos normales o a-normales y la explicación de lo a-normal. Luego resalta que, para Todorov, la disipación o no de la duda sobre la naturaleza de los acontecimientos será el factor para considerar un relato como fantástico o no fantástico. Frente a ello, Barrenechea plantea una propuesta diferente en la que no considera la oposición de lo fantástico con lo poético y lo alegórico, ya que pueden entrecruzarse sin excluirse. Para determinar qué es lo fantástico propone la inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales y sus contrarios, y además la problematización o no de este contraste (problematización de su convivencia). Esta idea se resume en el siguiente cuadro propuesto por ella:

Contraste de lo a-normal y lo normal		Solo no a-normal
Como problema	Sin problema	Lo posible
Lo fantástico	Lo maravilloso	

A partir de ello, su definición de lo fantástico es la siguiente:

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (1978: 90)

Líneas adelante, regresa nuevamente a la discusión sobre la oposición de la literatura fantástica con la poesía y sostiene que si bien la literatura fantástica debe tener como soporte la representatividad, esta característica también puede hallarse en la poesía, pues esta también puede ser representativa; además actualmente la rigidez entre géneros ha sido cuestionada debido a la existencia de géneros híbridos. Por ello, la estudiosa argentina ha propuesto una metodología que presente oposiciones entre rasgos más nítidos, en los cuales sea posible el entrecruzamiento, tales como literatura representativa/literatura no representativa y literatura de significado solo literal/literatura de significado también trópico. En la primera oposición, podría incluirse la poesía y el drama, aparte de la narrativa, que es el único género que estudia Todorov. En relación a lo alegórico, categoría que para Todorov era mortal para lo fantástico, Barrenechea plantea lo siguiente:

Las condiciones impuestas por Todorov eliminarían buena parte de la literatura fantástica contemporánea; en cambio nuestro enfoque permite retener las obras de sentido traslaticio explícito o implícito, siempre que en el plano literal aparezca el

contraste de lo real y lo irreal centrado como problema, aun cuando el sentido traslaticio lo resuelva o lo borre. Así se explica también que —contra la opinión de Todorov— se vea el caso de que lo alegórico refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal. (92)

Con esta propuesta, la investigadora busca ampliar el corpus de lo fantástico e incluir cuentos en los cuales lo alegórico sobrepasa lo literal y anula lo fantástico; esto se demuestra en los cuentos mencionados como “El zapallo que se hizo cosmos” de Macedonio Fernández o “El prodigioso miligramo” de Juan José Arreola. Luego de ello, plantea que la eliminación de la exigencia de mantener en duda la explicación del relato permitiría incluir otros relatos que serían marginadas por la teoría de Todorov, ya que este sostiene que pocas obras pertenecerían a lo fantástico, pues tras aceptar una explicación natural o sobrenatural del relato, este sería incluido dentro de lo extraordinario o lo maravilloso, ya que para él lo fantástico es un género evanescente.

Con la eliminación de la exigencia de la explicación, la investigadora argentina propone tres modos de destacar el carácter central de subversión del orden racional, con sentido problemático: 1. Todo lo narrado entra en el orden de lo natural 2. Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural 3. Hay mezcla de ambos órdenes.

Al analizar esta propuesta, notamos que la intención de la investigadora de ampliar el registro de lo fantástico, pero encontramos notorias falencias a partir de la explicación y de los cuentos que son puestos como ejemplos, ya que en ellos lo alegórico es evidente. Con respecto a los relatos que se mueven en el orden de lo natural, plantea que a partir de la narración de hechos normales con carácter de extrañeza se sugiere la amenaza de otro orden o incluso la ausencia de orden en nuestra

realidad, pero al leer los relatos propuestos²⁸, desde nuestra perspectiva, percibimos que no presentan un hecho sobrenatural que transgreda la realidad y solo por el hecho de que se sugiere la presencia de otras reglas distintas a las de nuestro mundo, no se puede asegurar que algunas narraciones se encuentran dentro de lo fantástico.

Igualmente sucede con los cuentos que se desarrollan en el orden de lo no-natural²⁹, ya que en ellos no se produce el asombro frente al hecho no-natural o sobrenatural, sino que se usa para compararlo con categorías humanas, tal como ocurre con el mundo de las hormigas en “El prodigioso miligramo” de Juan José Arreola. El problema en el cuento mencionado y otros es que en muchos de ellos predomina lo alegórico o son alegorías que anulan lo fantástico, e insertan dichos relatos en lo maravilloso, ya que lo sobrenatural es asumido como normal en el mundo representado, además de que son mundos paralelos al nuestro. Con respecto a los cuentos en que los dos orbes están presentes³⁰, indica que en ellos aparece un fuerte contraste por la ruptura del orden habitual. Tal como la autora señala, estos relatos no generan ningún problema en su inclusión dentro de lo fantástico, y estamos de acuerdo con ello; el problema y con ello nuestra objeción se halla en las dos modalidades anteriores, con las cuales disentimos, ya que los relatos no cumplen las condiciones para ser considerados como fantásticos.

Tras ello, Barrenechea señala que todas las clasificaciones temáticas de lo fantástico son poco satisfactorias e incluso la que Todorov propuso, que él mismo

²⁸ Los cuentos que incluye la investigadora en esta modalidad son “Instrucciones para subir una escalera”, “Maravillosas ocupaciones”, “Simulacros”, “Tía en dificultades”, “Tía explicada o no” y “Las líneas de la mano” de Julio Cortázar; “El cocodrilo” y “La casa nueva” de Felisberto Hernández; “La mano” de Aristides Fernández; “El fin” y “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges.

²⁹ Los textos incluidos en esta categoría son “El viaje a la semilla” de Alejo Carpentier, “En defensa de la Trigolibia” de Carlos Fuentes, “El prodigioso miligramo” de Juan José Arreola, *Un hogar sólido* de Elena Garro y varios relatos de *Historia de cronopios y de famas* de Julio Cortázar.

³⁰ Los cuentos mencionados son “La calle de la quimera” de Eliseo Diego, “Anónimo” de Esther Díaz, *La invención de Morel* de Bioy Casares, “Chac Mool” y “Tlactocatzine, del jardín de los Flandes” de Fuentes, “La culpa de los Tlaxcaltecas” de Elena Garro, “El grimorio” y *Fuga* de Anderson Imbert.

consideraba como provisoria, ya que los temas del Yo y los temas del Tú no son privativos de la literatura fantástica, sino que se pueden aplicar a cualquier tipo de literatura. Frente a ello, la estudiosa argentina propone dos tipos de categorías propias del género en el nivel fantástico, las cuales a la vez se subdividen:

I) Semántica de los hechos anormales y sus relaciones:

1. Existencia de otros mundos: dioses o poderes maléficos; la muerte y los muertos; otros planetas o lugares; mundos de naturaleza indefinida.
2. Relaciones entre los elementos de este mundo que rompen el orden reconocido: tiempos; espacios; causalidad; distinción sujeto/objeto. Esta última distinción podría comprender los íconos o simulacros; los sueños; los espejos y reflejos; y entre ellos el arte (literatura, teatro, pintura, escultura, fotografía, película); los dobles (desdoblamiento del sujeto, o confusión sujeto/objeto); la rebelión de la materia (inanimado contra animado), de los animales y de las plantas (humano contra no humano).

II) Semántica global del texto:

1. La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo. No se duda de que seamos seres vivos, de carne y hueso, pero se descubre que hay fuerzas no conocidas que nos amenazan (“El Chac Mool” [sic] de Carlos Fuentes; *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones; “Insolación”, “El fantasma”, “El síncope blanco” de Horacio Quiroga).
2. Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia. Lo otro nos “contagia de irrealidad”, como dice Borges (pensemos en “El oxolotl” [sic] o “La noche boca arriba” de Julio Cortázar y en toda la obra de Macedonio Fernández) (1978: 100-101).

Con respecto a esta clasificación, la investigadora solo la menciona, pero no la explica adecuadamente y, por lo tanto, no queda clara. Rescatamos de esta autora la propuesta de ampliar lo fantástico a otros géneros como la poesía y el drama, aparte de la narrativa, pero su idea de extender el registro de lo fantástico la lleva a incluir textos alegóricos y maravillosos, tal como se aprecia en los relatos que ella sugiere para ser incluidos dentro del corpus fantástico.

Jaime Alazraki: “¿Qué es lo neofantástico?” (2001) [1990]

El crítico argentino Alazraki propone el término neofantástico para distinguirlo de lo fantástico tradicional. Primero, el autor realiza una crítica a la ambigüedad con que algunos críticos han usado el término fantástico, como Emilio Carilla (1968) quien incluye lo maravilloso, lo extraordinario, lo sobrenatural y lo inexplicable dentro de lo fantástico. Alazraki plantea que es incongruente incluir dentro de la literatura fantástica a un texto por la simple presencia de un elemento fantástico. Estamos de acuerdo con esto, pues la presencia de un hecho fantástico no garantiza que el texto sea fantástico, se debe tomar en cuenta otras características. Luego el investigador argentino realiza una crítica a autores como Vax y Caillois, pues para ellos el efecto del miedo que debe producir el texto fantástico es fundamental, pues es un rasgo definitorio, aunque esto no es totalmente cierto, pues si bien los teóricos franceses mencionados hacen referencia al miedo, este no es la condición única para determinar si un relato es fantástico: “En mayor o menor medida, casi todos los críticos que han estudiado el género coinciden en definir lo fantástico por su capacidad de generar miedo en el lector” (2001: 271). Al cuestionar este efecto del miedo como rasgo distintivo de lo fantástico, se pregunta cómo se clasificarían y nombrarían aquellos relatos donde está ausente el miedo como en los cuentos de Kafka, Borges y Cortázar.

Menciona luego que uno de los primeros en mostrar su insatisfacción por el rótulo de fantástico fue Cortázar, quien ve una diferencia entre los cuentos fantásticos tradicionales y sus propios relatos. Además Alazraki muestra el problema que genera *La metamorfosis* de Kafka para Vax, Caillois y Todorov³¹, quienes la excluyen como parte de lo fantástico por sus propias concepciones teóricas del término. Y a partir de las ideas de Cortázar sobre lo fantástico, Alazraki propone el término neofantástico, que se diferencia de lo fantástico por su visión, su intención y su *modus operandi*.

La visión de lo neofantástico es asumir el mundo real como una máscara que oculta una segunda realidad, que sería el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La realidad en lo neofantástico es porosa, en cambio, en lo fantástico se asume un mundo real sólido que experimenta una rajadura o fisura.

La intención de lo neofantástico no es causar miedo (aunque sí causa perplejidad o inquietud), sino crear metáforas que buscan mostrar y nombrar esa otra realidad que se resiste ser expresada mediante el lenguaje. Estas metáforas son epistemológicas, porque son esas imágenes del relato neofantástico que no son complementos al conocimiento científico sino alternativas.

Y con respecto a su *modus operandi*, el cuento fantástico tradicional presenta el hecho fantástico al final del cuento, luego de construir un mundo sólido al cual va socavando gradualmente, pues parte de una situación natural para llegar a lo sobrenatural; en cambio, el cuento neofantástico introduce desde el inicio el elemento fantástico, parte de lo sobrenatural hacia lo natural. Además, añade que “el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos” (280). Por último, Alazraki señala que el cuento fantástico tradicional es propio del movimiento romántico

³¹ Vax sostiene que *La metamorfosis* de Kafka pertenece al psicoanálisis y a la experiencia mental antes que al género fantástico. Caillois simplemente no la incorpora en su *Antología del cuento fantástico* y no hallamos ninguna opinión sobre esta novela en su libro teórico. Las ideas de Todorov sobre esta novela de Kafka ya fueron explicadas en la perspectiva estructuralista.

y representa un cuestionamiento al racionalismo científico; en cambio, el relato neofantástico se presenta en una época que sufre los efectos de la primera guerra mundial, los movimientos de vanguardia, el psicoanálisis, el surrealismo, el existencialismo y otros factores.

Al analizar la propuesta de Alazraki, vemos que se basa mucho en las concepciones de Cortázar. Con respecto a la idea de realidad que maneja, para lo neofantástico esta es porosa y permite ver otra realidad, en cambio, en lo fantástico la realidad se asume como sólida, pero también a través de la fisura o rajadura permitiría atisbar otra realidad; realmente habría solo una diferencia gradual entre lo fantástico y lo neofantástico que no es categórica. Sobre la intención de crear metáforas en lo neofantástico, esto no sería excluyente en lo fantástico tradicional y tampoco sería algo exclusivo de lo neofantástico, pues en ambos tipos se crean metáforas como manera de representar la realidad. Y con respecto a la última característica a la manera de operar de lo neofantástico, se puede hallar relatos fantásticos tradicionales en los cuales el hecho fantástico está presente desde el inicio de la narración.

Flora Botton Burlá: *Los juegos fantásticos* (1994)

La investigadora mexicana Flora Botton Burlá en su libro *Los juegos fantásticos* presenta una propuesta de definición de lo fantástico a partir de las ideas de Caillois, Castex, Vax y Todorov. Si bien la autora menciona a los críticos ya referidos, su propuesta se basa casi exclusivamente en las ideas de Todorov, a las cuales hace algunas precisiones. Por ejemplo, retoma la idea de la presencia de la incertidumbre o vacilación como elemento determinante de lo fantástico. Una propuesta muy importante que plantea la investigadora mexicana es la idea de lo fantástico como una transgresión

o violación de las reglas del mundo, lo fantástico representa el caos que amenaza el orden de la vida cotidiana:

Lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana, y es sentido como una agresión. La tranquila rutina del acontecer diario es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos. El orden, fuerza activa, trata de asimilar ese desorden, de hacerlo seguir alguno de los caminos establecidos. Cuando lo logra, quedamos en el terreno de lo extraordinario o de lo maravilloso. Si no lo logra, triunfa el caos, y estamos en el reino de lo fantástico. (...) Por lo tanto, la aparición de lo fantástico significa necesariamente una violación de las reglas, una transgresión. (1994: 46-47)

También, señala que el sentimiento de lo fantástico no nace del intelecto, ya que el miedo, la inseguridad, la duda y la inquietud provienen de la emoción y no del raciocinio, incluso lo fantástico busca destruir la racionalidad del lector, pues el texto pretende crear reacciones en los sentimientos y emociones de este. Además, plantea que, si bien la mayoría de textos producen miedo, lo esencial es que lo fantástico suscite un sentimiento de extrañeza o inquietud, que puede llegar o no al temor. En cambio, descarta el terror y la tranquilidad, pues las emociones fuertes y claras son enemigas de lo fantástico. Lo fantástico produce un sentimiento ambiguo que provoca cierta incomodidad de difícil precisión. Por ello, desde el inicio del ensayo rechaza a los vampiros, fantasmas y aparecidos como parte de lo fantástico, ya que implica la presencia de motivos sobrenaturales que son dados por seguros. Este rechazo se basa en la ambigüedad o incertidumbre propuesta por Todorov y que la autora defiende. Dichos seres son considerados por la autora como parte de lo maravilloso, ya que su presencia implica la existencia de lo sobrenatural como un hecho seguro o categórico, y lo fantástico debe ser ambiguo por esencia.

Esta explicación no es convincente según nuestro punto de vista, ya que se basa en una concepción netamente todoroviana, en la cual la presencia de la vacilación o ambigüedad sería el elemento determinante de la fantasticidad de un texto, con ello desterraría relatos fantásticos que desde siempre han sido considerados canónicos como *Drácula*, por ejemplo. Estamos de acuerdo con la idea de que lo fantástico genera un sentimiento de extrañeza o inquietud, vinculada al miedo, que no necesariamente debe llegar al terror.

Botton Burlá sostiene algunos requisitos esenciales de lo fantástico. El primero de ellos es que el elemento fantástico se sitúe dentro de la realidad. Esta es el telón de fondo necesario para que lo fantástico cumpla su función como perturbador del orden, ya que se contrapone a la vida cotidiana. El segundo requisito es la ambigüedad, esta puede producirse en la mente de los personajes o en la mente del lector (implícito o real). La ambigüedad, formal o temática, es una característica que puede presentarse en cualquier parte del texto. El último requisito es la verosimilitud. Para ello, la autora distingue dos tipos de verosimilitud: la externa está vinculada a la realidad real o cotidiana, y la interna es la que corresponde con la lógica del relato. La verosimilitud del relato fantástico obedece a la lógica interna del texto.

La estudiosa mexicana, por último, propone una tipología que nos resulta útil para clasificar los cuentos fantásticos de Ribeyro. Establece una clasificación de lo fantástico a partir de la idea de transgresión, ya que el escritor fantástico juega con la realidad mediante la transgresión de las leyes que la gobiernan, a partir de lo cual plantea cuatro grupos de temas: juegos con el tiempo, juegos con el espacio, juegos con la personalidad y juegos con la materia.

La autora reconoce que se podría enlazar los temas del tiempo y del espacio en juegos espacio-temporales, pero prefiere mantener la división. En los juegos con el

tiempo, se presenta varias formas de temporalidad: tiempo detenido, tiempo discontinuo, tiempo simultáneo, tiempo cíclico y tiempo revertido. En los juegos con el espacio, la autora distingue dos transformaciones espaciales: la reducción del espacio y la superposición de espacios. En los juegos de la personalidad, menciona dos temas, los cuales son el doble y la transformación. Y, por último, en los juegos de la materia, señala que el artificio consiste en desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual, por ejemplo, el pensamiento puede producir un objeto o una persona, o la luz puede materializar una fantasmagoría. La investigadora señala que un mismo cuento puede ser incluido en varias categorías, pues puede abordar varios temas.

La propuesta de clasificación es interesante a todas luces, pues a partir de la transgresión como rasgo definidor de lo fantástico ha planteado cuatro tipos de temas, lo cual es plausible, aunque se observa cierta duda al unir los juegos del tiempo y del espacio en una sola clasificación, pues estas categorías están imbricadas íntimamente. Sin embargo, su propuesta nos resulta más aplicativa que la del mismo Todorov. Para nuestro análisis, nosotros agregaremos la transgresión o ruptura de la frontera entre la vida y la muerte, pues nos parece un tema muy importante que la autora no ha considerado.

David Roas: “La amenaza de lo fantástico” (2001) / *Tras los límites de lo real* (2011)

David Roas, en su libro antológico *Teorías de lo fantástico*, plantea cuatro características o condiciones del relato fantástico. En primer lugar, para que un relato sea fantástico, la presencia de un hecho sobrenatural es una condición necesaria. Este hecho sobrenatural implica una transgresión de las leyes que organizan el mundo real y supone una amenaza a nuestra realidad, pues la existencia de lo imposible nos conduce a dudar de nuestra realidad y a pensar en otra realidad diferente de la nuestra.

La segunda condición es que la transgresión que define lo fantástico solo se puede producir en narraciones ambientadas en nuestro mundo, relatos en los cuales el narrador representa un mundo semejante al del lector. Por lo tanto, la historia narrada deberá ser contrastada con nuestra realidad para poder determinar si se inscribe o no dentro del discurso fantástico; la realidad representada en el texto entra en relación con lo real extratextual, es decir, nuestra realidad. Con respecto a la vacilación que el lector experimenta frente al hecho sobrenatural y que lo llevará a buscar una explicación, idea planteada por Todorov, Roas sostiene que lo fantástico no se define como una duda que el lector implícito debe resolver, pues esto solo cumple en algunos relatos; por el contrario, hay narraciones en los cuales la evidencia del hecho fantástico es innegable.

Un tercer rasgo es que el relato fantástico se caracteriza por su marcado realismo. El efecto de realidad que se construye en el relato fantástico es tan igual o superior que el representado en una narración realista, pues el efecto producido por el hecho sobrenatural será mayor en el lector cuando este irrumpa en un mundo semejante al nuestro.

El cuarto rasgo es la presencia del miedo, idea que rechaza Todorov en su libro, pero que Roas rescata como un elemento importante. No miedo en el sentido de susto, sino en el sentido de inquietud, de extrañamiento, una reacción de amenaza frente a lo desconocido, es decir, frente a lo fantástico.

Roas también ha publicado *Tras los límites de lo real* (2011), en el cual propone su propia concepción de lo fantástico a partir de cuatro categorías: la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje. En este libro, el teórico propone que la esencia de toda narración fantástica es “la confrontación problemática entre lo real y lo imposible” (2011: 14). Indica que lo fantástico reemplaza la familiaridad por lo extraño, pues nos sitúa en un mundo cotidiano y normal que inmediatamente es asaltado por un fenómeno

imposible e incomprensible que subvierte los códigos —las certezas— para percibir y comprender la realidad. Es decir, lo fantástico destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y por ello en la inquietud.

Luego, el estudioso español señala que la literatura fantástica nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía a leyes lógicas y, por ello, era susceptible de una explicación racional (15). El racionalismo del siglo XVIII había convertido a la razón en la única vía de comprensión del mundo y desterró la superstición. En dicha época surgió lo fantástico literario que implicaba un universo estable ordenado por leyes fijas e inmutables. Con la llegada de la física cuántica, la idea sobre la realidad ha ido cambiando. El autor se apoya en la mecánica cuántica, en la neurobiología y en la filosofía para proponer que la realidad es una construcción subjetiva, pero, a la vez, esta es compartida socialmente (26). Realmente, no hay realidad real, sino representaciones de la realidad; la realidad es una construcción social. En conclusión, “la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (28).

El crítico sostiene que la narrativa posmoderna traspone estas ideas de realidad que postulan la ciencia, la filosofía y la tecnología, que se manifiestan en su cuestionamiento de la capacidad referencial del lenguaje y la literatura. Así la visión posestructuralista de la realidad es que esta “es una construcción artificial de la razón: en lugar de explicar la realidad de un modo objetivo, la razón elabora modelos culturales ideales que superpone a un mundo que considera indescifrable” (29). Por ello, “la realidad es vista como un compuesto de constructos tan ficcionales como la propia literatura. Lo que se traduce en la disolución de la dicotomía realidad/ficción” (29). Esto lleva a afirmar que la narrativa posmoderna rechaza el contrato mimético (cuyo punto

de referencia es la realidad) y se manifieste como una entidad autosuficiente que no requiere la confirmación de un mundo exterior (“real”) para existir y funcionar. Por lo tanto, la narrativa posmoderna es autorreferencial.

El teórico español propone que lo fantástico manifiesta un conflicto entre lo real y lo imposible y lo esencial para que este conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Esta inexplicabilidad no se determina solo en el ámbito intratextual, sino involucra también el ámbito extratextual. La narrativa fantástica mantiene un debate con lo real extratextual: El objetivo de la narrativa fantástica es reflexionar sobre la realidad y sus límites sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla (31).

El mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible (31).

Roas no está de acuerdo con las definiciones inmanentistas sobre lo fantástico. Los recursos estructurales y temáticos que intervienen en la construcción de las narraciones fantásticas buscan implicar al lector en el texto mediante dos vías: 1. Los recursos formales para construir el mundo del texto orientan la cooperación interpretativa del lector/espectador para que asuma que la realidad intratextual es semejante a la suya. 2. La integración del lector en el texto implica una correspondencia entre su idea de realidad y la idea de realidad creada intratextualmente. El crítico español concluye que

(...) lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo extratextual, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del receptor en el universo narrativo. Relacionando el mundo del texto con el mundo extratextual se hace posible la interpretación del efecto amenazador que lo narrado supone para las creencias respecto de la realidad empírica (33).

Lo fantástico evoluciona al ritmo en que se modifica la relación entre el ser humano y la realidad; por ello, lo fantástico está en relación con las teorías sobre el conocimiento y con las creencias de una época. Se vive una experiencia colectiva de lo real y el receptor percibe la presencia de lo imposible como una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real.

El objetivo de lo fantástico es la desestabilización de los límites de la realidad que nos dan seguridad, es la problematización de las convicciones colectivas sobre esta, o resumiendo, es el cuestionamiento de la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. Lo fantástico implica una transgresión de los límites de la realidad y provoca un extrañamiento de esta realidad que deja de ser comprensible y se vuelve amenazadora: “La poética de la ficción fantástica no solo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto” (36). Por ello, “la tematización del conflicto resulta esencial: la problematización del fenómeno es lo que determina, en suma, su fantasticidad” (37). Basado en Jackson (2001), sostiene que lo fantástico recombina e invierte lo real, pero no escapa de este y establece una relación simbiótica o parasitaria (36). Luego, Roas realiza una crítica a la idea de neofantástico planteada por Alazraki, pues sostiene que el objetivo de lo neofantástico es descubrir una segunda realidad que se esconde detrás de

la cotidiana para ampliar nuestra percepción, pero que elimina la alteridad negativa de lo fantástico.

En lo fantástico, se pone en contacto el mundo intratextual y el mundo extratextual para cuestionar la noción de realidad: “Lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica —también construida— que es nuestra visión de lo real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir (...). El fenómeno imposible es siempre postulado como excepción a una determinada lógica que organiza el relato, una lógica que no es otra que la de la realidad extratextual” (42).

Lo fantástico se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real y lo imposible. Y la condición de imposibilidad del fenómeno fantástico se establece, a su vez, en función de la concepción de lo real que manejan tanto los personajes como los receptores: lo imposible es aquello que [...] no puede ser, aquello que es inconcebible (inexplicable) según dicha concepción (45). Una condición esencial de lo fantástico es la necesaria ambientación de los hechos narrados en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real extratextual: “Para que el efecto fantástico se produzca, el mundo construido en el interior del texto siempre ofrece signos que puedan ser interpretados a partir de la experiencia del mundo que tiene el lector” (48).

La razón básica de lo fantástico es revelar algo que va a trastornar nuestra concepción de realidad. Además, el fenómeno imposible siempre es planteado como una excepción y por ello se constituye en una transgresión, en una amenaza. Los esfuerzos del narrador de textos fantásticos están destinados a vencer la incredulidad del lector y conseguir que el suceso imposible sea aceptado, que su presencia sea vista

como factible, aunque no pueda ser explicado. Eso ocurre en relatos en el cual hay evidencia de lo fantástico como en aquellos en la que ambigüedad es irresoluble.

Roas menciona que el miedo es la reacción que uno experimenta frente a lo fantástico, pero no es el miedo físico, sino el miedo metafísico al cual hace referencia. En un primer momento, el crítico español, apoyado en la psicología, realiza una diferencia entre miedo y angustia. Y concluye que el miedo es una sensación de amenaza frente a lo desconocido; en cambio, la angustia se experimenta frente a lo conocido y es más difícil de soportar que el miedo. Roas aplica en su estudio el término miedo en lugar de angustia. Sobre la relación entre miedo y fantástico, señala que “el miedo que provoca lo fantástico es lo que lo define y distingue de otras categorías estéticas” (87). Y añade que “el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real (...). Por eso todo relato fantástico —contradiciendo a Todorov— provoca la inquietud del receptor” (88). Líneas más adelante, indica que lo fantástico se relaciona con los miedos colectivos que atenazan a los seres humanos, con todo aquello que escapa a los límites de la razón (92).

Con respecto a la diferencia entre miedo físico (o emocional) y miedo metafísico (o intelectual) indica que el miedo físico es el que produce la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso, que se puede hallar en las narraciones fantásticas y otras narraciones; es compartido por los personajes y el lector. En cambio, el miedo metafísico es propio y exclusivo de lo fantástico y atañe directamente al receptor, aunque puede ser experimentado por los personajes. Este miedo se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar (96). Roas utiliza esta idea del miedo para rebatir las ideas de Alazraki sobre lo neofantástico.

En cuanto al lenguaje, el ensayista plantea que la construcción de un texto fantástico está guiada por una “motivación realista”, por ello, se puede afirmar que lo fantástico depende de lo real tanto como la literatura más mimética (112): “Lo fantástico es un modo narrativo que emplea el código realista, pero que a la vez supone una transgresión de dicho código: los elementos que pueblan los relatos fantásticos participan de la verosimilitud y del “realismo” propios de las narraciones fantásticas, y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia esencial entre ambas formas” (113). Añade que cuanto mayor sea el “realismo” de la narración, mayor será el efecto psicológico provocado por la irrupción del fenómeno insólito en ese ámbito tan cotidiano. Luego, el investigador hace referencia a las estrategias discursivas y narrativas para conseguir que el lector abandone su escepticismo, motive su cooperación interpretativa y acepte la dimensión imposible de lo narrado o dude de su idea de lo real. Menciona el texto de Herrero Cecilia y las estrategias propuestas para conseguir lo anterior: 1. La autenticación del texto mediante la presentación de este como un documento real o testimonio personal 2. El relato objetivo en tercera persona 3. La narración polifónica 4. El juego con las diversas modalidades de la ambigüedad: la ambigüedad perceptiva del narrador o los personajes, la ambigüedad retórica (114).

Para hacer más creíbles los acontecimientos extraordinarios, los narradores han intensificado la cotidianidad de las historias. Los autores fantásticos del siglo XX y XXI son conscientes de la necesidad de realismo y cotidianidad en las historias y ambos son requisitos para la creación del efecto fantástico (122). En cuanto a los límites del lenguaje para expresar lo fantástico, Roas menciona que “la concordancia entre el mundo ficcional y el mundo extratextual se resquebraja en el momento en el que el lenguaje debe dar cuenta del fenómeno imposible” (129). Intentar describir lo que es

por definición indescriptible supone el empleo de una “retórica de lo indecible”. En esta retórica de lo indecible, se presenta una evidente dimensión autorreflexiva, ya que son constantes las representaciones críticas de la enunciación y de la propia actividad narrativa, así como los juegos con la metaficción: “Lo fantástico narra acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencia; es, por tanto, la expresión de lo innombrable, lo que supone una dislocación del discurso racional” (131). Por ello, lo fantástico se vuelve una categoría subversiva, no solo en el aspecto temático, sino también en la dimensión lingüística.

Roas propone a partir de sus lecturas un listado general y provisional de los recursos lingüísticos y formales para crear el efecto fantástico:

a) recursos relacionados directamente con la instancia narrativa: narración en primera persona, identificación narrador-protagonista, vacilación o ambigüedad interpretativa, parábasis.

b) recursos vinculados con aspectos sintácticos y de organización narrativa: temporalidad particular de la enunciación, desenlace regresivo, ausencia de causalidad y finalidad, usos de la *mise en abîme*, metalepsis metafórica.

c) recursos vinculados con aspectos discursivos o del nivel verbal: literalización del sentido figurado, adjetivación connotada, nivelación narrativa de lo natural y lo sobrenatural, elusión del término designativo, antropomorfización de la sinécdoque.
(134)

Según Roas, realmente, no existe lingüísticamente diferencias sustanciales entre la literatura fantástica y la mimética: “No existe un lenguaje fantástico en sí mismo, sino una forma de usar el lenguaje que genera un efecto fantástico” (134).

El crítico hace mención luego de las ideas planteadas por Campra, quien había planteado que lo fantástico se caracteriza por una transgresión lingüística en todos los niveles del texto, lo que la llevó a sostener que en el siglo XX se ha dado un cambio

fundamental con respecto a lo fantástico, pues se ha pasado de lo fantástico como fenómeno de percepción a lo fantástico como fenómeno de escritura, de lenguaje (135). Campra plantea que lo fantástico de percepción es propio del siglo XIX y se caracterizaría por el dominio de temas y motivos clásicos vinculados al directamente al nivel semántico, es decir, a lo temático. En cambio, lo fantástico como fenómeno de lenguaje dominaría la literatura del siglo XX y la transgresión se generaría a partir de los recursos formales y discursivos.

En el último capítulo de su ensayo, Roas busca responder la pregunta si lo fantástico sigue vigente en la ficción actual, en la posmodernidad. Para ello empieza con la crítica a las ideas propuestas por Todorov sobre *La metamorfosis* de Kafka con las que no está de acuerdo. Con respecto a la diferencia entre lo fantástico y la narrativa posmoderna, indica que lo fantástico problematiza los límites de la realidad y la irre realidad (o la ficción), mientras que la narrativa posmoderna los borra y armoniza lo real y lo imaginario (152-153). Pero ambas presentan coincidencias importantes, ya que ambas impugnan las ideas de un mundo racional y estable y por tanto la posibilidad de su conocimiento y representación literaria. La narrativa posmoderna lo hace mediante la autorreferencialidad; en cambio, lo fantástico revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo y esto lo hace mediante la transgresión de la idea que el lector tiene de realidad. Tanto lo fantástico como la narrativa posmoderna no niegan la realidad, sino que evidencian que nuestra percepción de esta se realiza a través de representaciones verbales, lo que implica que nuestra idea de realidad es artificial.

Lo fantástico contemporáneo asume que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos, pero esto no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la idea de realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo

fantástico. Luego, Roas presenta una muestra de los nuevos autores que cultivan lo fantástico y señala en ellos una poética fantástica y analiza cuatro características: 1. La yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad 2. Las alteraciones de la identidad 3. El recurso de darle la voz al Otro, al ser que está al otro lado de lo real 4. La combinación de lo fantástico y el humor.

La propuesta de Roas critica, sobre todo, la vacilación como elemento constituyente de lo fantástico, además incluye el contexto sociocultural que Todorov no aborda, pues la visión de este último es inmanentista y estructuralista. Distinguimos en Roas la influencia de algunas ideas de Caillois.

La visión del investigador español es más amplia, pues es una visión pragmática e incluye el contexto sociocultural, pues lo fantástico para ser definido debe ser puesto en contraste con la idea de realidad que manejamos en nuestra vida cotidiana. Podemos añadir que incluso para determinar si un texto es realista o no, partimos de la idea de realidad del mundo en el cual vivimos; igualmente lo fantástico es definido en contraste con la idea de esta “realidad real” de la vida cotidiana.

Rosalba Campra: *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008)

La investigadora argentina Rosalba Campra plantea en *Territorios de la ficción. Lo fantástico* que lo fantástico se define en negativo: “es aquello que no es” (2008: 17). Lo fantástico implica la idea de realidad. Las categorías de realista y fantástico aplicadas a un texto son necesariamente históricas, pues los sistemas convencionales o códigos no se pueden establecer para siempre y con igual validez para todos los lugares (18). La autora propone para definir lo fantástico el concepto de frontera o límite insuperable para las fuerzas humanas. Se presentan dos estatutos de realidad, en los que la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de ese límite o frontera, por ello,

lo fantástico se configura como acción, como un proceso que pone en contacto los dos términos contradictorios, de dos órdenes inconciliables (26). En el relato fantástico se da por aceptado que en el mundo representado ciertas cosas no entran en el orden natural. En este mundo representado no interesa la relación de la realidad del texto con la realidad extratextual, solo concierne lo que el texto define como lo real según sus códigos.

Campra plantea como criterio clasificador de lo fantástico dos clases de categorías que agrupan a la constelación de motivos que constituyen el nivel semántico del texto: categorías sustantivas y predicativas. Las categorías sustantivas incluyen a temas que pueden establecerse a partir de la situación enunciativa. Además, son sustantivas, porque de ellas pueden predicarse las oposiciones del otro grupo de temas reunidas en las categorías predicativas. En las categorías sustantivas, se toma como base al sujeto que, como productor de la palabra, establece las categorías del yo, el aquí y el ahora, es decir, los datos esenciales de la enunciación. Estas categorías implican la existencia de elementos especulares y opuestos, a partir de ello, se organizan los ejes de oposición: yo/otro; aquí/allá; ahora/antes o después (34). Mediante la transgresión de estos límites permite la aparición de lo fantástico. Esta transgresión, al mezclar o invertir estos ejes, desbaratan las coordenadas esenciales del individuo. El yo se desdobra o se traslada a otros soportes materiales, anulando la identidad personal, el tiempo pierde su unidireccionalidad, y el pasado, presente y futuro se desplazan, se reiteran, se engloban; el espacio sufre dislocaciones, ya sea anulando o aumentando las distancias. Según la autora este es quizás el eje más explotado por la literatura fantástica actual. Con respecto al tema de la transgresión de la identidad menciona “Axolotl”, “Lejana” de Julio Cortázar, “A strange story” de Denys Val Baker y *Aura* de Carlos

Fuentes. En la transgresión del tiempo incluye “El otro cielo” de Cortázar y en la transgresión espacial mencionau “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges.

Por otro lado, las categorías predicativas son aquellas que califican a uno o a todos de los elementos de las categorías sustantivas. La multiplicidad de predicados o cualidades que se presentan en un relato fantástico pueden circunscribirse a tres ejes opositivos fundamentales: concreto/no concreto, animado/inanimado; humano/no humano (40). El primer eje reúne los motivos que manifiestan a la oposición concreto/no concreto. Lo concreto es definido como todo aquello sujeto a las leyes de la espacialidad y la temporalidad, es decir, se presenta un ser que ocupa un lugar en el espacio, posee peso y volumen; en cambio, lo no concreto no está sujeto a estas leyes, ya que carece de materialidad. Lo concreto se ubica en el mundo dado, mientras que lo no concreto incluye diversos motivos como el recuerdo, la imaginación, el sueño y la alucinación. Una muestra de un motivo es la inversión sueño/vigilia en la que se hace mención del sueño de Chuang-Tzu, recogido por Borges en su antología, también el cuento “Un fantasma de Bella B.” de Raymond Jean aborda esta temática (42).

Otro tipo de relatos presentan la transgresión del eje opositivo animado/inanimado. Animado es definido como aquello que está dotado de movimiento, voluntad, tendencia, es decir, de vida; en cambio, lo inanimado es la materia inerte, ya sea por su condición intrínseca (una piedra, una estatua, un cuadro) o por interrupción (la muerte). Esta segunda posibilidad de la abolición o suspensión de las fronteras entre la vida y la muerte ha sido explorada frecuentemente por la literatura fantástica tradicional. El vampiro es un ejemplo de esta temática, pues se trata de un ser que vive en un estado de no-muerte, un estado intermedio. Por otro lado, las historias de fantasmas presentan en su mayoría una superposición del eje animado/inanimado con el eje concreto/no concreto. Otra formulación recurrente dentro del eje animado/inanimado

se manifiesta a través de los motivos de representación, como estatuas, cuadros, fotografías o películas que se animan para interferir peligrosamente con el mundo que las ha creado. La autora menciona algunos relatos para ejemplificar como “La Vénus d’Ille” de Prosper Mérimée, “Chac Mool” de Carlos Fuentes, “Las babas del diablo” de Julio Cortázar, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

El tercer eje opositivo es humano/no humano, que presenta adherencias de lo fantástico con lo mítico, lo alegórico o lo fabulístico. En este eje ciertos objetos adquieren rasgos humanos, por ejemplo, en el cuento “El retrato” de Mujica Láinez, una casa parece enamorarse del retrato de un arquitecto. A diferencia del eje anterior concreto/no concreto, en los cuales los objetos de representación presentan forma humana, ya sea un retrato, una foto, una estatua, una imagen de película que se animan, en el eje humano/no humano, los objetos no son una representación de la figura humana, sino que estos adquieren rasgos humanos, como los sentimientos o la voluntad. Se presenta una humanización de los objetos, incluso puede presentarse una humanización en el ámbito de lo animado, cuando se produce un deslizamiento entre lo humano, lo vegetal y lo animal. En el relato “Juan Darién” de Horacio Quiroga se presenta la transformación de un tigre en un niño, o en el relato “Hombre planta” de Martín Sosa algunos hombres se transforman en árboles. La propuesta de clasificación de Campra nos parece más sistemática y convincente que la del mismo Todorov, pues trabaja con ejes de oposiciones, que implica una transgresión entre órdenes inconciliables; aunque, como la misma autora señala, se podría perfeccionar o precisar aún más.

Omar Nieto: *Teoría general de lo fantástico* (2015)

El crítico Omar Nieto plantea en *Teoría general de lo fantástico* que lo fantástico es un sistema y está en contra de las clasificaciones temáticas que postulan

algunos teóricos de lo fantástico; él sostiene que las tipologías resultan inoperantes para determinar lo fantástico, pues el sistema de lo fantástico no depende de una clasificación o tipología, sino de una estrategia textual. Pues, para él, lo fantástico gira en torno a la relación constante entre el tema y su tratamiento, y no como plantea Todorov, quien sostiene que lo fantástico depende del tema y de la vacilación del lector. Nieto sostiene que lo fantástico no está sujeto a un efecto extratextual.

Señala que la mayoría de teóricos coinciden en el hecho de que en lo fantástico se oponen dos elementos: la cotidianidad y un elemento extraño (sobrenatural) que genera una ruptura de la normalidad o el orden establecido. En lo fantástico se manifiesta, por ende, la contradicción entre dos mundos: el de lo real y el de lo fantástico. En él se produce el choque entre dos órdenes irreconciliables. Se produce una transgresión de un ámbito en el otro, uno de ellos traspasa el límite para perturbarlo, negarlo tacharlo o aniquilarlo: “El sistema de lo fantástico, tal como nosotros lo proponemos, está definido por una irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo sobrenatural, su inversión o la relativización de esta regla” (2015: 65). Lo fantástico depende de lo real, pero no como evasión, sino como elemento que nos hace perder la seguridad frente al mundo real (70).

Por otro lado, para el investigador, lo fantástico implica a la alteridad o la otredad, pues lo sobrenatural representa lo otro, lo no humano; puesto que el elemento sobrenatural pertenece a otro mundo, algo fuera de lo humano. En lo fantástico clásico, la otredad se ubica fuera del hombre como una entidad externa; en cambio en el fantástico moderno, la otredad proviene del interior del ser humano.

Nieto propone que no existe un género fantástico, sino un sistema de lo fantástico, es decir, una estrategia textual que origina lo fantástico, un *modus operandi* que permite tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que originan tres

paradigmas: clásico, moderno y posmoderno (54). Lo fantástico como sistema radica en su estructura, en su estrategia textual, en una suerte de esquema sintagmático-semántico-lingüístico predeterminado. La transgresión es esencial en la configuración de lo fantástico, ya que según Campra, lo fantástico no puede existir sin la presencia de una transgresión y esta aparece como una isotopía que atraviesa los distintos niveles del texto que permite generar la manifestación de lo fantástico. Hay tres isotopías de transgresión que definen tres tipos de fantástico: isotopía clásica (sintáctica), isotopía moderna (semántica) e isotopía posmoderna (lingüística) (83). La ruptura entre paradigmas no obedece a lo cronológico, ya que pueden aparecer en cualquier época de la historia.

El paradigma de lo fantástico clásico se construye a partir de la irrupción lineal de un elemento sobrenatural extraño externo que representa lo otro en un mundo familiar cotidiano sujeto a la razón. El elemento sobrenatural generalmente está diseñado como una figura antropomorfizada o elemento etéreo, externos al hombre, tales como el vampiro, la sílfide, la bruja, el hombre lobo, el doble, la muerte, el diablo, entre otros (103). En este paradigma el elemento sobrenatural invade y transgrede el límite entre uno y otro ámbito para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo. Para ejemplificar este paradigma, el crítico coloca como ejemplos *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, *Drácula* (1897) de Bram Stoker y algunos cuentos de Ricardo Garibay.

El paradigma de lo fantástico moderno comparte la estrategia con el sistema de lo fantástico, pero se estructura de otra manera. Este fantástico supone una ruptura con lo fantástico clásico, no solo en la forma de la combinación de los elementos, sino en la toma de conciencia de la especificidad y de las reglas de lo fantástico (131). Lo fantástico moderno utiliza la estrategia textual de lo maravilloso mediante la

naturalización de lo sobrenatural. A diferencia de lo fantástico clásico, lo fantástico moderno ubica la otredad dentro del hombre y no como elemento externo a él. Se produce una progresiva interiorización del elemento extraño. El estudio del mundo de los sueños y el psicoanálisis han contribuido a este proceso. Este fantástico moderno es considerado un fantástico interior. El autor liga esta idea de interiorización de la otredad con el concepto de lo siniestro planteado por Freud, lo espantoso que se encuentra en las cosas conocidas y familiares (143).

El paradigma de lo fantástico moderno presenta dos características importantes: en primer lugar, el elemento transgresor que representa la otredad es interior, está oculta para luego emerger; en segundo lugar, el texto hace lo posible por ocultar lo sobrenatural y para ello realiza la naturalización de lo sobrenatural, lo cual provoca la ausencia de sorpresa. Esto se puede apreciar en *La metamorfosis* de Franz Kafka o “Casa tomada” de Julio Cortázar. En este fantástico se produce una autoconciencia del género. Además, la representación del lenguaje pasa a ser autorrepresentativa o autorreferencial, pues se crean mundos con plena conciencia de la autonomía del lenguaje frente a lo real (153).

Todorov mencionaba que el psicoanálisis iba a acabar con lo fantástico; por el contrario, este ha contribuido a hacerlo evolucionar, según Nieto. Además, el surrealismo, al incorporar la estética del sueño y lo maravilloso, consolida al fantástico moderno. El surrealismo no problematiza el mundo mediante las oposiciones real/irreal o normal/anormal, pues su intención es anular dichas categorías con el fin de expandir la realidad (179). El autor señala que el paradigma moderno de lo fantástico participa de lo maravilloso, de la aventura onírica romántica y del surrealismo, los cuales nutren de recursos a la narrativa fantástica moderna.

Antes de hablar de lo fantástico posmoderno; el crítico mexicano considera a la posmodernidad como un estadio de la relativización de los presupuestos de verdad clásicos y modernos en el cual se erosiona el principio de realidad (201). Luego, asevera que el paradigma de lo fantástico posmoderno surge de una hiperconciencia de las reglas de los modelos clásico y moderno. La transgresión se torna lingüística, pues se asume lo fantástico como un juego del lenguaje. El lenguaje deja de ser representacional para ser creacional, pues se crean mundos posibles e imposibles. Se cuestiona así la capacidad del lenguaje de representar la realidad.

Asimismo, plantea que hay cuatro características principales de lo fantástico posmoderno vinculadas a esta relativización de la verdad e incluso de la realidad, las cuales son el uso del juego, la hibridación, el simulacro y el homenaje.

En este paradigma se presenta una hiperconciencia o autoconciencia de los géneros, que se manifiesta en la puesta en discusión de la propia naturaleza de lo fantástico. Esta autoconciencia se evidencia en la presencia de lo metafantástico, ya que se juega abiertamente con las reglas del sistema, incluso hasta simular el elemento fantástico para mostrar su artificialidad. La simulación o el simulacro es un componente de este paradigma, pues se construyen mundos con apariencia de reales, que falsifican o imitan la realidad e incluso lo fantástico; el simulacro crea mundos basados en modelos de algo real, pero sin origen ni realidad: lo hiperreal. Lo hiperreal sería producto de una síntesis de modelos combinatorios (hibridación), en donde se liquidan los referentes reales. La hibridación consiste en la convivencia de modelos preconcebidos de mundos lejanos, modernos o anacrónicos que coexisten al mismo tiempo. (218) En este paradigma se relativiza los valores binarios de realidad e irrealdad para causar un efecto de extrañeza; relativiza lo familiar o lo sobrenatural o ambos a la vez. Ambos son mostrados como construcciones artificiales. Este rasgo lleva a incorporar la teología, la

filosofía, la lingüística o la ciencia como parte de la literatura, se convierten en ficción y pasan a ser contenidos de la literatura fantástica.

Para el investigador mexicano, la idea del simulacro es la que construye la forma misma del paradigma de lo fantástico posmoderno. La intertextualidad (la poética de la cita) y la estética de la hibridación (producto de las realidades mixtas) forman parte de lo posmoderno. Igualmente, la parodia, la ironía, el pastiche y el humor son síntomas de lo posmoderno. El escritor que presenta estas características en su obra y que es puesto como ejemplo es Borges.

Esta clasificación de los tipos de fantástico realizada por Omar Nieto, servirá para analizar a qué tipo de paradigma pertenecen los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Sobre esto, se puede anticipar que algunos cuentos de Ribeyro se pueden encuadrar en el fantástico moderno y otros en el posmoderno.

2.5. PROPUESTA DE DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO

Aunque la definición de lo fantástico se presenta como una tarea problemática y difícil, se puede plantear un acercamiento o aproximación a partir de algunas condiciones. En las siguientes líneas, se planteará un acercamiento al término.

Lo fantástico se debe entender como una categoría que nombra a un hecho o ser que transgrede las leyes físicas y naturales de un mundo semejante al nuestro, que implica, además, una amenaza que cuestiona la idea de realidad del personaje e incluso del lector implícito. Lo fantástico implica la presencia de un conflicto con la realidad del mundo representado, pues es lo imposible materializado.

Un texto fantástico sería aquel que incluye, dentro de un mundo representado semejante al nuestro, la presencia de un hecho o ser fantástico, que por su naturaleza es imposible, ya que transgrede o rompe las reglas de la realidad. En el presente análisis, la

idea de lo fantástico es vista como una ruptura o transgresión de las leyes naturales que rigen la realidad. En nuestro caso, debido al objeto de nuestro estudio, se hablará específicamente de un tipo de texto fantástico, la narración fantástica, en la cual incluimos el cuento, la novela y el microrrelato. Con respecto a ello, lo fantástico no debe ser considerado un género, sino una modalidad que puede ubicarse en distintos géneros, en los cuales sea posible la representación, ya sea el género narrativo, poético o dramático.

Condiciones esenciales de lo fantástico

A partir de las lecturas previas, proponemos que para que una narración sea considerada fantástica debe cumplir los siguientes requisitos:

La presencia de un elemento sobrenatural

El relato fantástico debe presentar un elemento, hecho o ser sobrenatural, que transgreda las leyes que rigen la realidad, cuya presencia manifieste un conflicto entre lo posible y lo imposible dentro del mundo representado. Se manifiesta en el choque de dos órdenes: lo real y lo sobrenatural. El término sobrenatural se utiliza aquí en el sentido de que excede los límites de lo real, es decir, que está fuera de ella, en otras palabras, es lo imposible. Roas plantea que la esencia de toda narración fantástica es la confrontación problemática entre lo real y lo imposible (2011: 14). El hecho o ser fantástico se define en conflicto y contraste con la realidad del mundo representado, pues supone una ruptura o transgresión de las leyes físicas que rigen nuestro mundo.

El marcado realismo o hiperrealismo del mundo representado

En las narraciones fantásticas, el mundo representado debe ser semejante al del lector, es decir, es un mundo conocido por todos, un mundo regido por las reglas de la

realidad cotidiana. Si ese mismo hecho o ser sobrenatural aparece en un relato maravilloso, deja de ser fantástico, pues en un mundo así lo sobrenatural es natural y no constituye una transgresión a la idea de realidad que se maneja. Distinguiremos aquí dos tipos de realidad³²: a) Realidad externa: es la del mundo objetivo, la realidad cotidiana o realidad científica (o como la llama Vargas Llosa la “realidad real”). b) Realidad interna: es la del mundo del texto, que presenta su propia objetividad que puede ser diferente a la de la realidad real.

Lo importante es que conserve su coherencia interna, es decir, su congruencia particular. Si dentro del mundo que presenta el relato aparece una ruptura de esa congruencia particular, aparece lo fantástico. Lo fantástico aparece para destruir nuestra concepción de lo real e instalarnos en la inestabilidad. No ocurre así en los cuentos maravillosos ni en los de ciencia ficción, que no corresponden a nuestra realidad real, pero que siguen sus propias reglas y hay una coherencia interna propia de esos textos.

Lo fantástico solo funciona al ser insertado en un mundo semejante al nuestro, plasmado en sus mínimos detalles y mediante el uso de técnicas que busquen la verosimilitud para que el lector se convenza de estar en un mundo representado que es idéntico al que vive. Este hiperrealismo es muy importante para que, al aparecer lo fantástico, se produzca el efecto de extrañamiento y miedo en el personaje y el lector implícito.

La presencia del miedo

Todorov negó en sus condiciones de lo fantástico la presencia del miedo como elemento constituyente de lo fantástico, aunque sí lo reconoce como un efecto ligado a la función pragmática del relato fantástico; en cambio, había resaltado la vacilación

³² Estos tipos de realidad son planteados por Botton Burlá en su libro *Los juegos fantásticos* (1994) a partir de una propuesta de Vargas Llosa.

como parte importante de lo fantástico. Esta vacilación o duda se produce en el lector y el protagonista del relato y es el lector el que decidirá, fuera del texto, si hay una explicación frente la irrupción de lo fantástico. A nuestro parecer, más que hablar de vacilación, que es un efecto extratextual, pues es una reacción del lector, que puede ser compartida por los personajes del relato, debemos hablar de la ambigüedad propia o inmanente de algunos relatos, en los que es difícil determinar a partir del texto si estamos o no ante un hecho fantástico, tal como ocurre en *Otra vuelta de tuerca* de Henry James o en “Los jacarandás” de Ribeyro.

Por otro lado, el miedo sí puede ser considerado como parte constituyente de lo fantástico, efecto que ya ha sido tomado en cuenta por Lovecraft³³ en *El horror en la literatura* (1992), también por Vax, Caillois y rescatado por Roas. Vax lo denomina estremecimiento; Caillois lo llama terror sobrenatural; mientras que Roas lo nombra miedo metafísico. Con respecto a la diferencia entre miedo físico (o emocional) y miedo metafísico (o intelectual), Roas indica que el miedo físico es el que produce la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso, que se puede hallar en las narraciones fantásticas y otras narraciones; es compartido por los personajes y el lector. En cambio, el miedo metafísico es propio y exclusivo de lo fantástico y atañe directamente al receptor, aunque puede ser experimentado por los personajes. Este miedo se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar (2011: 96). El miedo metafísico es el que constituye a lo fantástico, pues el personaje o los personajes experimentarán este miedo ante la presencia de lo fantástico. Este miedo metafísico se puede relacionar con lo siniestro, lo ominoso o el sentimiento de extrañeza planteado por Freud (1992 [1919]).

³³ Lovecraft rescata el efecto del miedo que debe producir el texto fantástico en el lector.

La negatividad de lo fantástico

Lo fantástico, como ya se mencionó, es una transgresión de las leyes que organizan nuestro mundo y constituye una amenaza a la idea de realidad de los personajes e incluso a su propia existencia. Nada queda igual tras la irrupción de lo fantástico, si este no causa la locura, la desaparición o perdición del protagonista, al menos lo deja en un estado de perplejidad o extrañeza, pues su mundo ha sido puesto en cuestionamiento. En los relatos maravillosos, tras una lucha de las fuerzas del bien y del mal, las cosas vuelven a su orden y el bien triunfa, es decir hay un desenlace “feliz”; en cambio, en las narraciones fantásticas, el orden de las cosas se altera, nada queda igual y generalmente se produce un desenlace fatal para el protagonista o su idea de realidad queda subvertida, tal como plantea Caillois (1970:11).

El efecto negativo de lo fantástico se puede manifestar mediante la locura, la condenación del alma o la muerte del personaje, o por la perplejidad, la angustia o extrañeza frente al trastrocamiento de las leyes de la realidad. Los personajes que sobreviven al hecho o fenómeno sobrenatural quedarán sumidos en un estado de extrañamiento, extrañeza o angustia, pues la realidad presenta fisuras en las que se atisba una otredad amenazadora.

2.6. RIBEYRO Y LO FANTÁSTICO

En esta sección, se mencionará y analizará las ideas que el propio Ribeyro tenía sobre lo fantástico a partir de sus opiniones vertidas principalmente en entrevistas para intentar establecer una poética de lo fantástico en su obra.

En la última sección del libro *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro* (1988), titulada “Documentos”, Wolfgang Luchting recoge entrevistas y conferencias realizadas por Ribeyro, en las cuales nuestro autor presenta algunas ideas sobre su obra. Debido a

nuestro interés, nos centraremos en las opiniones que aborden lo fantástico. Primero, mencionamos las ideas vertidas por el autor de *Los gallinazos sin plumas* en un conversatorio en 1973, tras una pregunta de Alberto Escobar sobre la trayectoria de sus cuentos, Ribeyro responde que ha escrito sus cuentos como unidades independientes y sin ningún desarrollo orgánico y no era posible desglosar una evolución, pero que estos se pueden agrupar en “familias de preocupaciones” y él mismo propone cuatro vertientes de sus cuentos: cuentos fantásticos (“La huella”), cuentos realistas (“Los gallinazos sin plumas”), cuentos evocativos o autobiográficos y cuentos europeos (1988: 348).

Podemos encontrar en estas opiniones del mismo Ribeyro una conciencia crítica sobre su obra en cuanto al reconocimiento de lo fantástico como una vertiente de su cuentística. Páginas adelante, Luchting transcribe una entrevista de tres preguntas realizada por Alfredo Bryce Echenique a Ribeyro. La primera pregunta es de sumo interés para nosotros, pues al ser interrogado sobre las influencias de Kafka y Brecht señaladas por la crítica, Ribeyro cuestiona a la crítica por ser acumulativa y repetir lo dicho anteriormente. Indica que las lecturas juveniles de Kafka no han dejado huella salvo en dos o tres cuentos primerizos³⁴ notoriamente imitativos, por ello decidió no recogerlos en *La palabra del mudo* y luego señala que la causa de la confusión de los críticos tal vez se deba a una vertiente menor de sus cuentos que está orientada hacia lo fantástico:

Lo que puede haber confundido a algunos críticos es que en mi obra de cuentista hay una vertiente, menor es verdad, orientada hacia lo fantástico o mejor dicho hacia lo no realista (“La insignia”, “Doblaje”, “Ridder”, “La molicie” y otros relatos aún inéditos) que ha hecho suponer una influencia de Kafka. La verdad es que en esos

³⁴ Se refiere a los cuentos que luego fueron recogidos por Jorge Coaguila.

cuentos hay otras resonancias, que van desde Poe hasta Cortázar. Con lo que digo no estoy renegando de un autor al que debo muchísimo, pero no en el plano literario sino en otro que, a falta de un nombre más apropiado, llamaré espiritual. (Lutching 1988: 365)

En otra entrevista realizada por Giovanna Minardi, Ribeyro responde sobre lo fantástico.

Es opinión generalizada de la crítica —Luis Alberto Sánchez o Wáshington Delgado— dividir su proceso literario en dos etapas: del 53 al 74 en etapa realista y del 74 al 77 de intensificación de lo fantástico. Por el contrario, creo que ya en esos primeros cuentos están fijados los grandes temas de su narrativa que luego usted irá ampliando, perfeccionando a lo largo de su recorrido literario. ¿Qué opina usted de su “primer acto” suyo, cuánto y qué le costó? Además, ¿cómo podría definir su camino literario?

—En realidad, hacer una distinción entre lo que es realista y lo que es fantástico es una distinción demasiado académica y, a la vez, escolar. Yo podría incluso decirle que esta apreciación que ha hecho usted es justamente al revés: mi primera obra ha sido una obra de tipo fantástico, y que luego más bien he empezado a hacer una obra realista. Podría sostenerse eso: sin ceñirse a esos criterios de lo real y de lo fantástico, creo que una obra está hecha de ondulaciones, es una cosa muy sinuosa en la cual uno va pasando de relatos que están muy inspirados en experiencias inmediatas, en hechos vividos, reales, a otros imaginativos. Al mismo tiempo en que uno vive ese tipo de relatos, hace otros que tienen más relación con la imaginación, con el sueño, con la fantasía. En realidad, escribo instintivamente, siempre he escrito relatos que pueden llamarse realistas y relatos que pueden llamarse imaginativos sin ser realmente fantásticos, porque yo no practicaba la literatura fantástica, como en el caso de Edgar Allan Poe o algún otro autor. En fin, hago relatos realistas donde algunos se deslizan hacia lo imaginativo. (Coaguila 2009: 225-226)

En esta entrevista, se percibe en Ribeyro su desdén por la crítica por el encasillamiento de su obra en las categorías realista y fantástico, pero ya hemos visto que él mismo utiliza dichas categorías para clasificar su obra en la entrevista anterior. Lo importante es la conciencia autorreflexiva sobre su obra y el reconocimiento de la preponderancia de lo fantástico en sus primeros cuentos. Y lo que él llama ondulaciones en su obra, que han permitido la presencia de lo fantástico en algunas etapas, se relaciona con la intermitencia de lo fantástico que ha sido señalada por Enrique Cortez (2008).

Ribeyro rechaza la inclusión de sus relatos dentro de lo fantástico, él prefiere sostener que siempre ha escrito cuentos realistas y relatos imaginativos, los cuales no son fantásticos. Para él lo fantástico está vinculado a la obra de Poe, pero recordemos que lo fantástico también ha sufrido una evolución si contrastamos las obras del siglo XIX y el siglo XX. En los cuentos de Poe, había una atmósfera o un ambiente que se predisponía para la aparición de lo fantástico o había un crecimiento en la intensidad de los hechos que prefiguraban un desenlace sorprendente. En cambio, en el siglo XX, lo fantástico se inserta en ambientes cotidianos y en situaciones comunes. Por lo tanto, Ribeyro en sus opiniones no es consciente de la evolución histórica de lo fantástico.

Antonio Cisneros, en una entrevista realizada en 1992, interrogó a Ribeyro sobre su preferencia por una creación alejada de la ficción, básicamente realista e incluso autobiográfica:

Salvo algunos cuentos particularmente lúdicos como “La insignia”, que es clásico, tus relatos, tanto de ficción y de no ficción, no tienen una vocación por lo fantástico sino más bien un elemento que resulta evidentemente autobiográfico. Pienso en Solo para fumadores, que está catalogado como un libro de cuentos y, sin embargo,

me parece que, en su gran mayoría, es un libro de crónicas personales y autobiográficas. ¿Por qué el placer por una creación lo más alejada de la ficción?

—Lo que tú quieres decir es que tengo una tendencia marcada hacia el realismo más que hacia la literatura fantástica o de ficción pura.

Entre los cien cuentos que habré publicado, considerado el cuarto [tomo] de *La palabra del mudo*, habrá un diez por ciento que está en la línea de lo fantástico, un poco a la sombra de autores como Poe, como Kafka. Es una vena que incluso resulta bastante juvenil, pues predominaba en los primeros relatos. Con el tiempo me fui constriñendo a una óptica más realista para describir mi mundo, sea en mi propia vida o en la que aprendía de otros, ya que hay muchos cuentos míos que son historias que me han contado distintos amigos. (Coaguila 2009: 241)

En una entrevista del año 1994, realizada por Mito Tumi, Ribeyro responde a una pregunta que se le hace sobre su concepción de lo fantástico:

Entiendo por cuento fantástico un cuento que es puro producto de la imaginación, en el cual las referencias a la realidad son escasas. En cambio, mis cuentos que son considerados fantásticos están apoyados siempre en hechos reales que he conocido o vivido, pero en los cuales hay siempre un momento en que la historia se dispara un poco hacia lo insólito e inesperado. No es el cuento fantástico típico, se trata de un cuento realista que patina o se desliza de pronto en otra dimensión, la dimensión de lo insólito. (Coaguila 2009: 298)

Al analizar las ideas y respuestas de Ribeyro, se puede observar que para él lo fantástico es lo que, en nuestra investigación, los teóricos llaman maravilloso, pues señala que en un cuento fantástico las referencias a la realidad son escasas, por lo tanto, deducimos que para nuestro escritor al hablar de fantástico piensa en los cuentos maravillosos. Curiosamente la descripción y explicación que hace Ribeyro de sus cuentos, considerados fantásticos, coincide con la idea de fantástico de los distintos

teóricos que hemos estudiado. Pero no se puede exigir a nuestro escritor que conozca las teorías de lo fantástico que son posteriores a su creación, además de que el conocimiento de dichas teorías no garantiza que uno sea un gran escritor de lo fantástico.

Volviendo a la relación de Ribeyro con lo fantástico, curiosamente a pesar de que Ribeyro es conocido como un autor realista, empezó escribiendo cuentos fantásticos y absurdos, tal como se puede comprobar de manera fehaciente en los seis relatos recuperados por Jorge Coaguila en *La palabra inmortal* (1995), en los cuales se puede rastrear la influencia notoria de Franz Kafka. De los seis relatos, podemos decir que dos son netamente fantásticos (“La huella” y “El cuarto sin numerar”), tres son extraños o kafkianos (“La vida gris”, “La careta” y “La encrucijada”) y uno es netamente realista (“El caudillo”).

Es conocido por todos que, en 1955, publica su primer libro de cuentos *Los gallinazos sin plumas*, integrado por relatos de corte realista en los cuales el mundo representado corresponde a las clases bajas y sus seres marginales. Tres años después, Ribeyro vuelve a entregar al público otro libro de relatos, *Cuentos de circunstancias* (1958), texto que presenta cuentos realistas, extraños y fantásticos. Dentro de lo fantástico se incluyen “Doblaje”, “El libro en blanco” y “Página de un diario” y dentro de los extraños se puede incluir a “La insignia” y “La molicie”. Luego en sus conjuntos de relatos posteriores la presencia de este tipo de cuentos es esporádica. En *Los cautivos* (1972) hallamos solo a “Ridder y el pisapapeles”; en *El próximo mes niveló* (1972) encontramos “Los jacarandás”; en *Silvio en El Rosedal* (1977) aparecen los relatos “Demetrio” y “El carrusel”; y en *Solo para fumadores* (1987) encontramos “Escena de caza” y “Nuit caprense cirius illuminata”. Como se mencionó, Ribeyro tuvo en un primer momento una marcada inclinación por los cuentos fantásticos y extraños, gusto

que luego disminuiría motivado por la preocupación por la realidad circundante, pero, a pesar de ello, siguió escribiendo, de vez en cuando, cuentos de corte fantástico como se ha podido observar. Y esto no debe parecer extraño, pues los mejores escritores realistas del siglo XIX han escrito excelentes cuentos fantásticos, autores de la talla de Maupassant, Dickens, Gogol y Balzac, solo por mencionar algunos.

Los cuentos fantásticos de Ribeyro constituyen aproximadamente el 10% de su producción cuentística, cantidad nada desdeñable para un autor considerado como realista. A pesar de este encasillamiento como autor realista, Ribeyro tiene una concepción ambigua y escéptica de la realidad como señala en sus *Prosas apátridas*:

Vivimos en un mundo ambiguo, las palabras no quieren decir nada, las ideas son cheques sin provisión, los valores carecen de valor, las personas son impenetrables, los hechos amasijos de contradicciones, la verdad una quimera y la realidad un fenómeno tan difuso que es difícil distinguirla del sueño, la fantasía o la alucinación. (1992:12)

2.7. PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN DE LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE RIBEYRO

En el capítulo anterior, se ha mencionado los intentos de clasificación de Luis Fernando Vidal, Jéssica Rodríguez y José María Martínez. En este apartado, se propondrá dos tipos de clasificación de los cuentos fantásticos de Ribeyro. En la primera se realizará una clasificación a partir del mundo representado y la otra será una clasificación temática.

Iniciamos con la clasificación del mundo representado que relacionamos con la idea de ambigüedad. Es conocida la propuesta del Todorov sobre lo fantástico, el cual se basa en la vacilación sentida por el lector implícito, el narrador y el personaje ante la

ocurrencia de un hecho sobrenatural. Lo fantástico dura lo que la vacilación del lector implícito, quien deberá optar entre una explicación natural o sobrenatural con lo cual el cuento pasará a formar parte de lo fantástico extraño o de lo fantástico maravilloso. Esta definición, en palabras de David Roas resulta muy vaga y restrictiva, pues solo sería aplicable a algunos cuentos:

Por lo tanto, podemos concluir que la vacilación no puede ser aceptada como único rasgo definitorio del género fantástico, puesto que no da razón de todos los relatos que suelen clasificarse como tales (...). Por contra, mi definición incluye tanto los relatos en los que la evidencia de lo fantástico no está sujeta a discusión, como aquellos en los que la ambigüedad es irresoluble, puesto que todos plantean una misma idea: la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable (2001: 18).

De alguna manera, Roas sugiere dos tipos de relatos fantásticos: un relato fantástico evidente (o categórico) y otro relato fantástico ambiguo, que tomaremos como base para clasificar los cuentos de Ribeyro. Por lo tanto, nuestra propuesta es la siguiente:

Lo fantástico puro, evidente o categórico: Se insertan aquí aquellos relatos donde el hecho sobrenatural se presenta de manera fehaciente o categórica y es percibida tanto por el personaje, el narrador y el lector implícito, cuestionando su idea de mundo al no poder encontrar una explicación lógica del hecho imposible. Tal como ocurre en “La huella”, “El cuarto sin numerar”, “Doblaje”, “El libro en blanco”, “Ridder y el pisapapeles”, “Demetrio”, “El carrusel” y “Escenas de caza”.

Lo fantástico ambiguo: Se incluyen aquí relatos donde la duda sobre la ocurrencia del hecho permanece irresoluble hasta el final, pues podría aceptar una explicación natural

como sobrenatural. Se encuentran aquí relatos como “Nuit caprense cirius illuminata” y “Los jacarandás”.

La clasificación anterior es una propuesta básicamente a un nivel formal o de la estructura. Pero también hemos clasificado los cuentos a partir del tema y se ha agrupado los cuentos fantásticos ribeyrianos en cuatro grandes temas, los cuales se basan en la transgresión o ruptura de límites de las reglas que rigen nuestro mundo.

La ruptura de la identidad personal

El tema de la ruptura de la identidad es una constante en la literatura fantástica; esta se aprecia comúnmente a través de varios tópicos como el doble, el monstruo o la metamorfosis. El tema de la identidad refleja la preocupación del hombre por el conocimiento y los límites de su propio yo y que a la vez muestran el miedo al desdoblamiento o la fragmentación de su ser o incluso en transformarse en otro, por lo que el tema de la identidad se relaciona con la alteridad u otredad. Este miedo se manifiesta en el tema del doble, que se percibe como una amenaza a nuestra idea de unicidad, pues esta presencia es una amenaza a nuestra seguridad de sentirnos únicos. Los cuentos que tratan este tema son “Doblaje”, “La huella” y “Los jacarandás”.

La ruptura de la frontera entre la vida y la muerte

La muerte como tema es constante en la literatura, el miedo connatural y atávico que el hombre siente a la muerte ha sido fuente de inspiración para muchas generaciones de escritores. En la literatura fantástica, la presencia del fantasma, del muerto viviente o de otro tipo de ser que regresa a la vida después de muerto (como el vampiro o Frankenstein) produce el miedo y el terror a los personajes que tienen

contacto con ellos, pues tal suceso es una transgresión de las leyes físicas de nuestro mundo. Los cuentos de Ribeyro que abordan este tópico son los siguientes: “Demetrio” y “Escena de caza”.

La ruptura de la naturaleza de la materia

En la literatura fantástica, desde sus inicios, es común encontrar relatos en los que aparecen objetos que presentan propiedades que transgreden las leyes que rigen el funcionamiento de la realidad; esto implica que la materia sufre una transgresión en su naturaleza, ya que posee propiedades sobrenaturales que producen consecuencias, generalmente negativas, para los personajes que interactúan con ellas. El tema del objeto mágico o maléfico ha sido constantemente tratado en la literatura maravillosa y fantástica. Este objeto posee características que pueden causar beneficio o perjuicio al personaje, pero generalmente es para causarle un daño, lo podemos hallar en relatos como *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde o “El Aleph” de Jorge Luis Borges. El cuento de Ribeyro que se inserta en esta categoría es “El libro en blanco” y “Nuit caprese cirius illuminata”.

La ruptura de las coordenadas espacio-temporales

El tiempo y el espacio son categorías físicas en los cuales nos movemos y estas implican leyes que nos hacen sentir seguros de que el universo es único y estable, pero qué ocurre cuando las leyes que creíamos inmutables sufren una ruptura, por ejemplo, el viaje en el tiempo, la aparición o desaparición de un objeto o persona en un lugar o en un tiempo distinto del que pertenecía. Las tres dimensiones del espacio y el tiempo implican leyes que nos dan, de alguna manera, estabilidad y seguridad en nuestro mundo, pero que al ser rotas constituyen una transgresión, una amenaza para nuestra

seguridad y concepción de realidad. Los cuentos del autor estudiado que entran en este grupo son “El cuarto sin numerar”, “Ridder y el pisapapeles” y “El carrusel”.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE RIBEYRO

Antes de proceder al análisis de los cuentos fantásticos de Ribeyro, se procederá a discutir sobre aquellos cuentos extraños o absurdos que han sido considerados por algunos críticos como fantásticos. En el primer capítulo, se mencionó que algunos críticos incluían varios relatos vinculados a lo extraño, lo absurdo o lo grotesco como fantásticos. Al revisar los cuentos mencionados por dichos investigadores, encontramos relatos recurrentes que son clasificados como fantásticos, nos referimos a “La insignia”, “Silvio en El Rosedal”, “La careta”, “La encrucijada” y “La molicie”. Sobre ello, podemos decir que en “La insignia”, “Silvio en El Rosedal” y “La careta” se presenta lo absurdo, mas no lo fantástico; “La encrucijada” es un cuento alegórico vinculado a las parábolas kafkianas; mientras que en “La molicie” se utiliza el recurso de la onomatopeya para humanizar la estación del estío que agobia a los personajes, también se puede decir que es un cuento alegórico.

A partir de la inclusión de estos relatos dentro del corpus de lo fantástico en Ribeyro, se puede inferir que los críticos analizados en el primer capítulo, incluso aquellos que han utilizado teoría de lo fantástico, tienden a confundir lo absurdo con lo fantástico. Por ello, es necesario establecer diferencias entre estos dos conceptos.

¿Qué es el absurdo? Según el diccionario de la Real Academia Española, absurdo en cuanto a la categoría gramatical puede ser un sustantivo o un adjetivo. Como sustantivo significa “dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado”, y como adjetivo su significado es “contrario, opuesto a la razón; que no tiene sentido” y también “chocante, contradictorio”. En ambos significados, vemos que lo absurdo es lo

irracional, algo que está en contra de la razón, aunque, como señala Eduardo Stilman, realmente el absurdo es una consecuencia derivada de la razón, que revela otro orden con sus propias reglas: el caos o el azar.

Según la versión corriente, absurdo es lo inconcebible, lo que se opone a la razón.

Se trata de una aproximación correcta, pero incompleta: los periódicos se encargan incesantemente de demostrar que, aunque contrario a la razón, el absurdo suele ser una de sus consecuencias, que su concepción es posible y hasta inevitable. Esta es solo una de las paradojas que entretienen y alivian el tránsito por el territorio hostil del sinsentido: el absurdo es enemigo de la razón, pero es al mismo tiempo su hijo y esclavo: solo hemos llegado a enfrentarnos con él tras practicar durante un par de siglos un racionalismo exaltado e ingenuo, y la percepción cabal de este enfrentamiento constituye, ante todo, un ejercicio de lucidez. (1967: 9)

Podemos añadir que lo absurdo no transgrede las leyes naturales del mundo, se queda en sus límites; lo absurdo implica una transgresión de la lógica y de la relación de causalidad, pero no una transgresión de las leyes naturales que rigen la realidad. Lo absurdo es un hecho contrario a la razón, pero que deriva como consecuencia de ella, además lo absurdo no se escapa de lo real, sino que está en sus límites, pertenece todavía al discurso realista o mimético. Generalmente, lo absurdo manifiesta una crítica a la sociedad y a sus instituciones.

Lo fantástico, por el contrario, implica la inclusión de un hecho que transgrede o rompe las leyes del mundo real, cuya ocurrencia se asume como imposible; y en los cuentos analizados de Ribeyro, el hecho fantástico generalmente es evidente, la duda planteada por Todorov se disipa hacia el final del relato. Lo fantástico, además, presenta una crítica a la idea de realidad e incluso a la sociedad como se verá más adelante.

Varias muestras de lo absurdo se pueden encontrar en los sucesos acaecidos en el siglo XX, en el cual, a pesar del predominio de la razón y la lógica en dicha centuria,

sucedieron las guerras más atroces de toda la historia de la humanidad y ocurrieron catástrofes terribles, producto de los excesos de la razón, como los campos de concentración. En cambio, lo fantástico implica una transgresión de las leyes naturales que rigen la realidad, es lo imposible que establece una ruptura en la realidad. En resumen, lo absurdo es lo ilógico, lo irracional, implica una transgresión contra la idea de causalidad y la razón, pero que es posible a pesar de todo, ya que se desenvuelve entre los márgenes de la realidad sin salir de ella; por el contrario, lo fantástico es lo irreal, lo imposible, aquello que va contra la idea de realidad.

A partir de lo mencionado, lo absurdo en la producción cuentística de Ribeyro tiene como muestra ejemplar dos cuentos, los cuales están entre los mejores relatos de su producción literaria, nos referimos a “La insignia” y “Silvio en El Rosedal”. En ambos relatos, los personajes principales andan en búsqueda de un sentido de su existencia, pero al final descubrirán que su búsqueda es absurda. En cambio, “La careta”, uno de los relatos primerizos de Ribeyro, presenta una situación absurda y grotesca a la vez.

Con respecto al cuento “La insignia”, el protagonista ha cambiado su modo de vivir a partir del hallazgo de dicho distintivo, pero a pesar de alcanzar una vida cómoda siente que dicha situación no tiene sentido, ya que hasta el final no sabe realmente cuál es el papel que cumple en la organización que preside, esto implica un cuestionamiento de su situación frente al mundo. Este narrador protagonista es una persona de existencia anodina, sin un sentido en la vida, que consigue un objeto que le cambia el rumbo de su destino, la insignia de una organización secreta; esta le confiere cierto sentido momentáneo a su existencia, pero al final termina tal como comenzó, sumido en la sensación de absurdo. El narrador autodiegético desde el inicio toma conciencia de los

hechos extraños que le suceden, tras colocarse la insignia es admitido en una sociedad secreta, y va subiendo de rango tras realizar distintas misiones extrañas y absurdas, hasta convertirse en el presidente sin descubrir el sentido de dicha organización ni de su propia existencia, por el contrario, descubre el absurdo de su existencia.

Por fin, antes de retirarme, me dio un encargo que no dejó de llamarme la atención.

—Tráigame en la próxima semana —dijo— una lista de todos los teléfonos que empiecen con 38.

Prometí cumplir lo ordenado y, antes del plazo concedido, concurrí con la lista.

—¡Admirable! —exclamó— Trabaja usted con rapidez ejemplar.

Desde aquel día cumplí una serie de encargos semejantes, de lo más extraños. Así, por ejemplo, tuve que conseguir una docena de papagayos a los que ni más volví a ver. Más tarde fui enviado a una ciudad de provincia a levantar un croquis del edificio municipal. Recuerdo que también me ocupé de arrojar cáscaras de plátano en la puerta de algunas residencias escrupulosamente señaladas, de escribir un artículo sobre los cuerpos celestes, que nunca vi publicado, de adiestrar a un mono en gestos parlamentarios, y aun de cumplir ciertas misiones confidenciales, como llevar cartas que jamás leí o espiar a mujeres exóticas que generalmente desaparecían sin dejar rastros. (Ribeyro 1994: 115-6)

Esta serie de acciones muestran que el absurdo predomina a lo largo de todo el cuento, tal como afirma Peter Elmore: “Es el absurdo, ese escándalo de la lógica y la moral, lo que funciona como motor de las acciones en “La insignia” A partir de él, el orden y el sentido son sometidos a un escrutinio irónico, distanciador” (2002: 55).

En este cuento, lo que se muestra es una crítica a la burocracia de las instituciones de la sociedad actual, en las cuales las personas son solo engranajes de organizaciones que realizan actividades que deshumanizan al hombre, que despojan de

sentido a su existencia, tal como el protagonista reconoce al final del cuento, ya que ante la pregunta sobre el sentido de su organización solo atinaría a trazar rayas rojas sobre la pizarra, respuesta ilógica o absurda fundada azar, en la que el protagonista espera que su interlocutor trate de interpretar a su manera dichos signos. En este relato, en ningún momento se observa la presencia de un ser o hecho imposible que impliquen una ruptura de la idea de realidad, por ello, se puede afirmar categóricamente que no es un cuento fantástico, sino que es un cuento realista en el cual predomina lo absurdo.

Por otro lado, “Silvio en el Rosedal” relata la historia de un hombre de cuarenta años que ha pasado su vida trabajando en la ferretería del padre, quien le ha impuesto esa responsabilidad y ese destino. Tras la muerte paterna, Silvio hereda la hacienda llamada El Rosedal y pasa su vida de manera rutinaria hasta que toma conciencia de que lo que había hecho en su vida era simplemente durar, es decir, vivir sin un sentido o sin un claro objetivo. La angustia ante el absurdo de su existencia se instala en él, hasta que un día puede distinguir que la disposición de los rosales de su jardín formaba puntos y rayas y que correspondían a tres letras según el alfabeto Morse: S, E, R.

A partir de ello trata de buscar el significado de estas letras, pensando que allí también se encontraría el sentido de su vida, pues cree que es un mensaje oculto dejado por el antiguo propietario. Silvio ensaya una serie de respuestas que lo llevan a realizar actividades arbitrarias y extrañas que solo quedan como intentos fallidos, ya que termina abandonándolas para caer en la cuenta de que la disposición de las rosas realmente no dice nada y que en ellas realmente reina el caos o azar, tal como concluye el narrador extradiegético en el último párrafo:

Silvio trató otra vez de distinguir los viejos signos, pero no veía sino confusión y desorden, un caprichoso arabesco de tintes, líneas y corolas. En ese jardín no había

enigma, ni misiva, ni en su vida tampoco. Aún intentó una nueva fórmula que improvisó en el instante: las letras que alguna vez creyó encontrar correspondían correlativamente a los números y sumando estos daban su edad, cincuenta años, le edad en que tal vez debía morir. Pero esta hipótesis no le pareció ni cierta ni falsa y la cogió con la mayor indiferencia. Y al hacerlo se sintió sereno, soberano. (1994: 150)

Tal como mencionamos líneas arriba, lo absurdo supone no un caos, sino realmente otro orden con sus propias reglas, tal como señala Stilman:

La representación metafórica del absurdo —tal como la planteó Kafka, por ejemplo— puede sugerir la preminencia del caos, pero se trata de un caos regido por ciertas leyes, ocultas pero de acción ostensible. (...) *El proceso*, *Alicia [en el país de las maravillas]*, *El guardagujas*, postulan un mundo absurdo: nos ubican en una situación. Como si fueran la imagen de la razón en un espejo, lo absurdo refleja invertidas sus fallas. (1967: 13)

“Silvio en el Rosedal” muestra una crítica a la vida rutinaria, en la cual el protagonista está inmerso y que lo lleva a cuestionarse su existencia y buscarle un sentido en los signos sugeridos por el rosedal, como si fuese una misión encomendada por una fuerza externa, para luego, al final, confirmar que no hay ningún sentido en las letras que él cree ver. Por ello, se refugiará en la música, arte que había practicado de niño y que lo libera de alguna manera del estado de absurdidad.

La sugerencia de una fuerza superior que domina la existencia humana se halla ya presente en Kafka, por ello lo absurdo en Ribeyro presenta un matiz de influencia kafkiana y existencialista, que ya había mostrado en sus primeros cuentos publicados en revistas y que fueron recopilados por Jorge Coaguila, allí los rasgos kafkianos son más notorios, pero en cuentos como “La insignia” y “Silvio en El Rosedal”, esta influencia se presenta un poco más lejana y el estilo de Ribeyro está más liberado de la órbita del escritor checo y más cercana al existencialismo, esto se percibe más en “Silvio en El

Rosedal”, pues el sentimiento de angustia existencial, de absurdo está presente en el protagonista en varios momentos y además los juegos con las palabras ser y nada recuerdan al texto fundamental de Sartre *El ser y la nada*, (además de que las iniciales del título del cuento contienen esas letras, Silvio en El Rosedal, como un guiño lúdico de Ribeyro). Al igual que en “La insignia”, en este cuento no hallamos, en ningún momento, la ocurrencia de un hecho sobrenatural o imposible, por lo tanto, es inadecuado incluir a “Silvio en El Rosedal” dentro de lo fantástico.

Cabe decir que estos cuentos absurdos de Ribeyro encajan perfectamente en la clasificación de “lo extraño” hecha por Todorov, ya que hay hechos de apariencia extraordinaria que cambian la vida de los personajes, pero que, en ningún momento, son hechos sobrenaturales que transgreden las reglas de la realidad y que hagan dudar a sus personajes o al lector implícito de la concepción de su mundo, cosa que sí sucede en sus cuentos netamente fantásticos como “Doblaje” o “Ridder y el pisapapeles”.

Lo absurdo en Ribeyro muestra una crítica a la sociedad y no a la realidad del mundo. Tanto el protagonista de “La insignia” como el de “Silvio en El Rosedal” son conscientes del absurdo de su existencia y de la sociedad en la cual viven, pero siguen sus reglas, ya que tal vez no hay otro camino, su lucha es una lucha interior, la sensación de absurdo los invade y terminan por aceptar que su existencia es un sinsentido, un absurdo.

“La careta” es un cuento que Ribeyro no recogió en *La palabra del mudo*, debido a que él lo consideraba que estaba influido por otros autores, entre ellos Kafka y Poe. Este cuento muestra una situación absurda y grotesca a la vez. El narrador omnisciente, cuenta la historia de Juan, quien ansioso de disfrutar de la diversión, del baile y la bebida de una fiesta de disfraces, organizada por un marqués, asiste a ella con

el rostro pintado a modo de careta, ya que no pudo conseguir una y esta era requisito indispensable para el ingreso. Ya en la fiesta, cansado de la diversión, decide retirarse, pero es impedido por el portero. Con el transcurrir del tiempo, el rostro se le paraliza en una mueca sonriente y cuando es la hora de retirarse las caretas y mostrar el rostro, decide esconderse, pero es capturado por los demás asistentes. Ante la dificultad de sacarle la careta, los demás invitados piensan que es una careta común, y por orden del marqués le arrancan el rostro con un objeto cortante. Así es elegido como la mejor careta por el marqués, quien tira la piel al aire que luego será devorada por los perros.

La trama de este cuento es kafkiana, ya que la situación es absurda y grotesca a la vez, pues transgrede la lógica y el sentido común, ya que el hecho de arrancar la piel del rostro de Juan atenta contra la razón, es un acto irracional, que paradójicamente, en lugar de generar temor o miedo en los personajes o el lector, genera la risa. Si bien este hecho es absurdo y grotesco, no llega a ser sobrenatural o irreal; su ocurrencia es posible, y no implica una transgresión de las leyes de la realidad. El cuento muestra el carácter cerrado de la clase alta aristócrata que busca mantener el orden social y que frente a una intrusión de una persona ajena a ella, esta es sancionada por transgredir las normas, costumbres y valores sociales de dicha casta.

Con respecto al cuento “La encrucijada”, este presenta una clara influencia de Kafka, pues presenta elementos de los cuentos alegóricos o parabólicos del autor checo. En este cuento, Ribeyro reelabora y amplía el argumento de “Ante la ley”, relato breve de Kafka. El narrador omnisciente de “La encrucijada” presenta a un caminante innominado que anda en busca de la ciudad de granito. Ya en el camino, llega a una encrucijada y no sabe si elegir el camino de la derecha o el de la izquierda. Se encuentra con un viejo que le recomienda quedarse a vivir en la encrucijada; además agrega que

solo los predestinados están seguros de qué camino tomarán y una vez que se haya decidido por un camino jamás podrá regresar. El caminante decide dormir en la encrucijada, ante la insistencia del viejo. Mientras duerme, otro anciano, quien ha descubierto tardíamente que tiene la señal en la frente, le aconseja que se ponga en camino, tal vez, la señal aparezca en su frente cuando esté en la senda. El viajero toma el camino de la izquierda, y encuentra a una mujer agonizante a la que lleva cargada, pero tropieza y la mujer cae con él y ya no se levanta, pues esta se ha convertido en piedra; mientras que él se ha hecho una herida en la frente. Prosigue y se encuentra con otra encrucijada, y cree que ha perdido el camino. Otro anciano aparece y le dice que en el camino hay más de una encrucijada. Descubre una fuente de agua y ve que la sangre coagulada en su frente ha formado una flecha, que él asume que es la señal. Sigue el camino y ante cada encrucijada toma el camino de la derecha hasta que llega a una ciudad. Toca la puerta, pero nadie le abre. Por la mañana abren una pequeña ventana y el gendarme luego de un interrogatorio le dice que no es la ciudad de granito, sino de cobalto. El caminante cae en la cuenta de que se ha equivocado, se siente un forastero y lamenta no haberse quedado en la encrucijada. Quiere regresar, pero no puede, el camino había desaparecido, ahora es un campo eriazo. Vio el foso que rodeaba las murallas, el cual estaba repleto de osamentas de personas que se habían equivocado de camino. Se dejó caer al foso y en medio de los huesos miró las murallas de la ciudad de cobalto esperando su muerte.

La intertextualidad de este relato y “Ante la ley” de Kafka se puede observar en la atmósfera kafkiana que envuelve a la situación, el caminante tiene un objetivo, anda en busca de una ciudad, pero por más que lo intente está condenado al fracaso. El camino es laberíntico, presenta encrucijadas que se podrían multiplicar hasta el infinito, aunque, en el caso del relato, el camino lleno de encrucijadas termina en ciudades

irreales: hay ciudades de granito, de cobalto, de ónix, de sílex, etc. El viaje ha sido absurdo, ya que no llega al destino trazado. Al igual que al protagonista de “Ante la ley”, al viajero de “La encrucijada” le espera la muerte, debido a ello su viaje ha sido en vano y el sentido de su existencia se torna absurdo. Una diferencia entre el hombre de campo de “Ante la ley” y el caminante “La encrucijada” es que este último intenta buscar el camino, aunque hay obstáculos, ofrece una lucha contra el destino que le parece impuesto por fuerzas superiores, solo al final cuando es consciente del fracaso decide aceptar su derrota y entregarse a la muerte. Ambos personajes están regidos por fuerzas superiores, y que a pesar de sus esfuerzos es imposible escapar de ellas. Aunque, “La encrucijada” presenta algunos hechos imposibles o irreales, este no puede ser considerado como fantástico, ya que el mundo representado no es realista-mimético. Este parece un mundo imaginario, maravilloso; esto se deduce por las ciudades mencionadas, que no tiene referente con algún espacio de la realidad, además de que ocurren hechos sobrenaturales que no causan asombro a los personajes y son asumidos como normales. El cuento representa una alegoría de la existencia humana, la cual tiene como último destino el fracaso, pues a pesar del esfuerzo del hombre nunca podrá conseguir lo que busca; así la existencia se torna absurda, por lo tanto, el cuento tiene matices existencialistas.

En cuanto a “La molicie”, este relata la historia de dos jóvenes que buscan huir de la modorra o pereza del verano, el cual es personificado a través del recurso de la onomatopeya, pero, en ningún momento, se percibe como algo sobrenatural. El narrador autodiegético utiliza la figura literaria de la onomatopeya para humanizar esta sensación de abandono a la pereza causada por la estación del estío. Los protagonistas realizan una serie de actividades para huir y no caer rendidos ante la molicie. El cuento presenta

cierta cercanía del cuento “Casa tomada” de Cortázar, aunque sin llegar a la situación angustiante de esa presencia invisible que empuja a los hermanos de la casa. En ningún momento del cuento, se percibe el hecho sobrenatural o imposible que signifique una ruptura de las reglas que gobiernan la realidad. El final del relato revela que la historia se instala en el ámbito de la realidad, pues la llegada del otoño acaba con la amenaza de la molicie estival.

En esta sección, se analizará cuatro relatos de Ribeyro a partir de la clasificación temática que se estableció en el capítulo anterior: la ruptura de la identidad, la ruptura de la frontera entre la vida y la muerte, la ruptura de las coordenadas espacio-temporales y la ruptura de la naturaleza de la materia.

3.1. LA RUPTURA DE LA IDENTIDAD PERSONAL

El tema de la ruptura o transgresión de la identidad personal ha sido un tópico constante en la narrativa fantástica. Este tema refleja el miedo del ser humano a la duplicación, fragmentación o transformación de su personalidad, ya que cuestiona la idea de su unicidad, tanto psicológica como física.

Sigmund Freud, a través del psicoanálisis, ha planteado la existencia del inconsciente, instancia de nuestra mente que el hombre ha preferido ocultar, porque manifiesta lo irracional que habita en nosotros. En el inconsciente, se encontrarían los deseos, los miedos o traumas que se prefiere mantener escondido, porque desestabilizarían al individuo³⁵ si estos afloran, ya que transgredirían las bases morales y racionales del mundo en el cual vivimos y nos convertirían en “otro”. Este miedo a la

³⁵ El término individuo proviene del latín “individuus” que significa “indivisible”.

escisión o división de la identidad se manifiesta en la literatura fantástica mediante temas como el doble, la metamorfosis o incluso el monstruo.

Dentro de la narrativa de Ribeyro, la ruptura de la identidad se observa a través de los cuentos “Doblaje”, “La huella” y “Los jacarandás”, e incluso se encuentra presente en uno de sus primeros cuentos como “El cuarto sin numerar”.

“La huella” es uno de los cuentos que Ribeyro no recogió en *La palabra del mudo* en el cual se relata mediante un narrador heterodiegético la historia contada por un hombre que observa manchas de sangre en el pavimento y cuyas huellas va siguiendo por varias cuadras. La historia se desarrolla en un espacio urbano, aunque no se menciona el nombre de la ciudad. Durante el trayecto, el personaje experimenta ansiedad y se desespera, pues percibe que la huella continúa en una acera en la cual encuentra un pañuelo arrugado y rojo con unas iniciales que le parecen conocidas. Reconoce su barrio y su casa en las cuales las manchas iban aumentando. Se detiene ante la perilla de su dormitorio, mientras algo cae pesadamente en la cama. Se dio cuenta de que las iniciales del pañuelo eran suyas y supo entonces que en su cuarto estaría su propio cuerpo. En el cuento se observa el desdoblamiento de un individuo que descubre su propio cadáver, va recorriendo las calles de la ciudad para observar el espectáculo de su muerte. Por lo tanto, el cuento aborda de manera predominante el tema del doble y, en segundo lugar, la ruptura de la frontera entre la vida y la muerte. Este cuento se insertaría dentro del paradigma de lo fantástico moderno, pues lo sobrenatural proviene del interior del hombre, del cuestionamiento de la identidad.

“Los jacarandás” es un cuento ambientado en la ciudad de Ayacucho que aborda la historia del catedrático Lorenzo Manrique que ha decidido abandonar dicha ciudad tras la muerte de su esposa Olga, cuyo cadáver decide trasladar a Lima, por lo cual realiza una serie de trámites y solicita la ayuda de otros colegas. A lo largo de la

narración, el narrador heterodiegético intercala breves diálogos de Olga que reconstruyen su historia. A través de estos fragmentos nos enteramos de que Olga ha muerto por complicaciones con el embarazo y por la demora del médico. Lorenzo, en sus correrías por las diligencias del traslado del cuerpo de su mujer, se encuentra varias veces con miss Evans, cuyo nombre completo es Vivien Winnie Evans, una joven inglesa que será su reemplazo en los cursos de la universidad. El protagonista cree que miss Evans es su mujer muerta, pues según el narrador, Lorenzo y miss Evans ya se conocían cuando ambos vivían en Londres y concurrían al Mandrake Club. Tal como plantea el relato, miss Evans es la misma Winnie que conoció hace siete años en Londres y es también Olga, la esposa de Lorenzo que murió embarazada. Por lo tanto, el cuento se vincula con dos temas de lo fantástico: primero, con la ruptura de la identidad personal, a través del tema del doble y, segundo, con la ruptura de los límites entre la vida y la muerte, ya que Olga, la esposa muerta, habría regresado a la vida reencarnada en Winnie. Este cuento presenta una relación evidente con “Doblaje” en el cual también aparece un personaje llamado Winnie y se menciona el Mandrake Club de Londres, además de que tienen en común el tratamiento del tema del doble. Este relato también se incluye en el paradigma de lo fantástico moderno, pues lo fantástico procede de un cuestionamiento de la identidad del hombre.

El cuento que se analizará en la presente tesis será “Doblaje”, para ello primero se hará un breve recorrido sobre algunas críticas sobre dicho cuento.

Posturas críticas sobre “Doblaje”

Harry Belevan (1977), al analizar “Doblaje”, señala el tema de la doble identidad y también hace referencia a la intención del autor de mencionar desde el inicio

el elemento generador de extrañeza que podría afectar la fantasticidad del cuento, pero esta no se ve afectada, pues se consigue el efecto final ante la irrupción de lo fantástico.

James Higgins (1991), luego de resumir el argumento, afirma que “Doblaje” presenta una explicación, pero que es contraria a la lógica cotidiana y a la lógica de la narración interna, por ello es doblemente ilógico y, por ello, sostiene que en la vida hay fenómenos que nos hace dudar de nuestro concepto de mundo (157); por ello, otra vez remarca el escepticismo de Ribeyro.

Boniface Ofogo Nkama (1994) manifiesta que Ribeyro en “Doblaje” se ha basado en teorías orientales ocultistas para construir su relato sobre el desdoblamiento de la personalidad e indica además que esta presencia del doble no representa una amenaza real para el narrador personaje, ya que el doble siempre realiza un movimiento contrario, esto supone un encuentro imposible, por ello, afirma que si bien el doble existe efectivamente, no existe para la otra parte del doble, puesto que nunca se verán las caras, pues tiende siempre a realizar un movimiento contrario. A pesar de ello, a nuestro parecer, esto no niega la existencia del doble, ya que, al pintor inglés, los hechos inexplicables de la presencia del otro lo dejan abatido. Este movimiento inverso sostiene el investigador harían difícil la posible comunicación entre uno y otro.

Jesús Rodero (2000) argumenta que en “Doblaje” no se podría aplicar lo planteado por Todorov, pues la presencia del hecho irreal en el cuento es innegable y no está sujeto a la duda, por lo tanto, pertenecerían a lo neofantástico, ya que la irrupción de lo inverosímil en la vida cotidiana causa una recusación mutua de realidad e irrealdad.

Giovanna Minardi (2002), a partir del análisis de “Doblaje”, señala el tema del doble como recurrente en la narrativa peruana del siglo XX y plantea la influencia de Dostoievski. Luego de realizar un resumen del relato, señala la importancia del

desplazamiento del personaje y pone énfasis más que al viaje espacial, el viaje hacia su interioridad en su afán de buscar a su doble. Reconoce la circularidad del viaje y el movimiento centrípeto que realiza el protagonista; además señala que el desplazamiento del centro a la periferia: primero, de Londres a Sidney, y luego, en este último lugar, de la ciudad al campo. Tras el análisis de los hechos, la autora reconoce el carácter fantástico del cuento, que si bien no se insertan en la metafísica como en los relatos de Borges, si plantean la existencia de fenómenos que transgreden la lógica cotidiana y que revelan que la realidad es reacia a ser comprendida totalmente. Por ello, Minardi sostiene que “Doblaje” se puede considerar un cuento gnoseológico, debido a que plantea un proceso de reconsideración de los parámetros interpretativos de la realidad por parte del protagonista (2002: 87).

Gerardo García Muñoz (2003) menciona que “Doblaje” presenta como antecedentes a “William Wilson” de Poe y *El doble* de Dostoievski, pero que a diferencia de estos, el cuento de Ribeyro se ubica dentro del género de la ficción fantástica y mundos posibles, según la propuesta de Walter Mignolo; asimismo, señala su semejanza con el cuento “La trama celeste” de Adolfo Bioy Casares, pues en ambos cuentos lo fantástico se sugiere la existencia de una pluralidad de mundos posibles, pero, según nuestro criterio, en “Doblaje” estos mundos posibles gemelos no chocan entre sí y más bien la duplicidad pondría en peligro la identidad personal, pues esta puede ser anulada y daría cuenta de nuestra condición de meras copias.

Ewald Weitzdörfer (2008) indica que “Doblaje” es un relato no-realista, pero no fantástico, ya que no se adecúa a lo planteado por Caillois, sino que se insertaría en lo maravilloso: “Efectivamente, se trata de un relato no-realista, posiblemente, no fantástico en el sentido de Roger Caillois, quien define la literatura fantástica como ‘un juego con el miedo’ (1970: 21) sino, más bien, maravilloso, porque en lo maravilloso,

siempre —según Caillois— ‘el espanto que proviene de la violación de las leyes naturales no tiene ningún lugar’” (2008: 195). Discrepamos con esta idea, ya que “Doblaje” si es un cuento fantástico y explicaremos el porqué de esta afirmación líneas abajo.

Vivian Abenshushan (2009) resalta en “Doblaje” la duda final irresuelta ante los hechos ocurridos, que engarza con los planteamientos de Todorov; además sostiene que el doble refleja nuestro demonio interior, ese otro yo que habita en nosotros.

Peter Elmore (2010) reconoce en “Doblaje” su estirpe fantástica por el tema del doble, pero no explica mucho y la califica como anécdota sobrenatural con rasgos humorísticos, por ello, liga el cuento más a la obra de Bioy Casares que a Cortázar.

Antonio González Montes (2010) sostiene que en “Doblaje” la historia podría calificarse de fantástica por el tema del doble. Líneas más abajo, luego de comentar los hechos del relato, concluye que “este texto se ha considerado como un cuento fantástico, aunque se trata de una fantasía muy sutil, desarrollada sobre todo como una experiencia intelectual” (2010: 101). Además, apoya la idea de Giovanna Minardi de clasificar a “Doblaje” como “cuento gnoseológico” debido a que es importante el saber o aprendizaje que obtiene el personaje de los hechos.

Jorge Coaguila (2011) menciona la relación de “Doblaje”, por la recurrencia del doble como tema, con textos como *Príncipe y mendigo* de Mark Twain (1881) y *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Stevenson (1886).

En suma, se percibe que la mayoría de los críticos mencionados asumen que “Doblaje” es un cuento fantástico que es relacionado con otras narraciones en las que se desarrolla el tema del doble.

Historia y discurso en “Doblaje”

Julio Ramón Ribeyro publicó “Doblaje” en 1958 como parte de su segundo libro *Cuentos de circunstancias*. El libro incluye diez relatos de distintas vertientes, pues se puede hallar cuentos realistas, absurdos y fantásticos, a diferencia de *Los gallinazos sin plumas* (1955), cuyos ocho cuentos se insertan dentro del realismo urbano y presentan un notorio contenido social. Sin embargo, si uno rastrea los inicios de Ribeyro en el cuento podrá notar que, a pesar de haber sido encasillado en la narrativa de vertiente realista, su obra transitó primero por lo absurdo y lo fantástico; ya que antes de su primer libro había publicado seis cuentos en revistas y en la mayoría de ellos se percibe claramente la inclinación por lo fantástico y lo absurdo que refleja notoriamente la influencia de Kafka.

“Doblaje” se encuentra relatado por un narrador autodiegético, es decir, un narrador en primera persona, que a la vez es protagonista de la historia. Este personaje es un pintor inglés aficionado al esoterismo, debido a la lectura de este tipo de textos se ha obsesionado con la idea del doble y cree que este vive en las antípodas; por ello, viaja a Sidney para buscarlo. En esa ciudad, toma conciencia de que ha actuado de manera absurda, pero se queda siete semanas debido a que se enamora de una muchacha llamada Winnie. Tras pasar ese tiempo con ella, decide establecerse con ella en una casa de campo en la que es común la presencia de mariposas amarillas. Sin embargo, la manera familiar de desplazarse de Winnie por la casa crea la sospecha en el protagonista de que esta le ha sido infiel. Le reclama airadamente el supuesto romance con otra persona; ella se marcha. Tras ello, el pintor cae en la cuenta de que ha cometido un error y busca a Winnie para ofrecerle disculpas, pero ella le dice a través de la madre que no quiere tener nada con locos. Al reflexionar sobre su viaje se da cuenta de que ha sido un acto irracional, por ello, decide volver a Londres. Ya en casa, tiene la sensación de que

alguien ha estado allí en su ausencia. Esto se confirma cuando el botones le dice que el día anterior había olvidado su paraguas en el Mandrake Club, lo cual era imposible, pues, en ese momento, él todavía estaba viajando en el avión. Luego, al levantar la funda del retrato que había dejado inconcluso, descubre que este ya está terminado y tenía el rostro de Winnie. Estos dos hechos le confirman que su doble ha estado allí. El cuento presenta un final abierto, pues no sabemos qué ocurre después con el pintor y su doble, solo sabemos que el primero queda abatido frente a la constatación de la existencia de su *doppelgänger*.

El mundo representado en el cuento corresponde a un mundo semejante al nuestro y los espacios en que se desenvuelve la historia son urbanos, pues se nombran lugares como Londres y Sidney que permiten darle verosimilitud al relato, ya que son ciudades que tienen referente en realidad extratextual. Por otro lado, observamos que el pintor londinense innominado es un pequeño burgués, con cierta solvencia económica, pues tiene facilidad para disponer de dinero y su tiempo, pues es capaz de viajar de un país a otro sin ningún problema.

Lo fantástico en “Doblaje”

Con respecto a la fantasticidad del relato, “Doblaje” es un cuento que se inserta dentro de lo fantástico, ya que cumple las condiciones que se establecieron en el capítulo anterior. Primero, se halla en el cuento la presencia del elemento fantástico que entra en conflicto con la realidad del mundo representado; en este caso, la presencia del doble se instaura como un hecho imposible, ya que transgrede las reglas físicas que rigen nuestro mundo. Aunque el doble no aparece representado, la presencia del doble es sugerida y se constata mediante dos hechos al final del relato: el paraguas olvidado por su doble en el Mandrake Club y el cuadro terminado con el rostro de Winnie.

En segundo lugar, con respecto al marcado realismo o hiperrealismo que el relato fantástico debe presentar, en “Doblaje”, los hechos narrados ocurren en un mundo semejante al nuestro y con espacios urbanos identificables como Londres y Sidney, lo que acentúa el carácter realista del relato, ya que le confiere verosimilitud a los sucesos relatados.

En cuanto a la presencia del miedo, no físico, sino metafísico, este se encuentra representado al final del cuento, pues el pintor londinense queda abatido tras observar el retrato de Winnie ya terminado, lo cual corrobora que su doble ha estado en el departamento, además de que comprueba que este tiene sus mismas capacidades artísticas y gustos amorosos, lo que lo sume en la perplejidad, pues este hecho lo lleva a dudar de la realidad y de su unicidad, pues el otro supone una amenaza.

La cuarta condición que hace referencia a la negatividad de lo fantástico se relaciona con lo anterior, pues la visión de la realidad y del mundo no volverá a ser igual para el protagonista al saber que en este mundo hay una persona idéntica a él, con la cual comparte las mismas pasiones: la pintura y el amor por la misma mujer. Este doble constituye una amenaza a la idea de unicidad e individualidad del protagonista, ya que el otro puede usurpar su lugar en el mundo, a pesar de que no se encuentren, debido a la condición de que los dobles tienden a realizar el movimiento opuesto. El cuento sugiere que hay en el protagonista un miedo a la sustitución, ya que, aparte de los rasgos físicos, tienen las mismas cualidades artísticas y preferencias amorosas que el otro, por lo tanto, el doble representa un peligro, porque, tal como se ha mencionado antes, el encuentro con el doble encierra el peligro de la muerte física. Este cuento también se inserta dentro del paradigma de lo fantástico moderno, pues lo sobrenatural se relaciona con el cuestionamiento de la identidad del hombre.

Aportes teóricos y tipologías del doble

Uno de los primeros críticos en estudiar al doble fue el alemán Otto Rank, quien analizó este tema desde una perspectiva psicoanalítica. Rank, en su libro *El doble* (1976) analiza al *doppelgänger* a través de obras literarias. En las narraciones, el crítico señala que el doble es una amenaza al individuo no solo a su identidad, sino también a la relación amorosa, pues interfiere cuando el sujeto encuentra a la persona amada. Además, plantea que a través de la historia el doble se ha presentado como sombra, reflejo, retrato, de manera física, e incluso como desdoblamiento de la conciencia, es decir, como representación de dos seres distintos separados por la amnesia, casos de doble conciencia como “El Horla” de Maupassant. Luego de analizar varias narraciones, Rank concluye que hay algunos rasgos recurrentes en el motivo del doble y empieza por el rasgo obvio de la semejanza física, hasta en los menores detalles como el nombre, la voz y la vestimenta; otro rasgo es la pugna que se realiza entre el doble y el prototipo a través de la persecución para dar paso a la catástrofe que se desata en relación con la lucha por la persona amada, lo cual lleva al suicidio o asesinato (1976: 67). Por lo tanto, en los textos literarios que tratan el tema del doble es común encontrar una lucha entre el sujeto y su doble, que concluye generalmente con la muerte del protagonista.

Rank analiza luego el tema del doble y su relación con la biografía del autor, ya que observa el tratamiento de este tema por los autores como un síntoma de algún trauma psicológico que tuvieron durante su vida, así relaciona los elementos biográficos de Jean Paul Richter, Poe, Guy de Maupassant, Adalbert von Chamisso, Alfred Musset, Raimund y Dostoievski. Rank señala que estos escritores tuvieron predisposición a las perturbaciones psicológicas, debido a que experimentaron algún problema relacionado con la división o disociación de la personalidad. Además, analiza también el tema del doble desde la perspectiva antropológica y encuentra como rasgo común que el doble,

ya sea como sombra, reflejo o retrato, en muchas culturas, representa el miedo a la muerte, por ejemplo, el pisar la sombra de otro puede causar daño a su dueño, el mirar el reflejo en el agua tiene las mismas consecuencias, así como el temor al retrato de la fotografía de algunos pueblos refleja su miedo a la muerte, pues creen que su alma corre peligro al estar en poder de otro.

El investigador alemán sostiene que el tema del doble se origina en el narcisismo, es decir, la fijación por el propio yo; este amor por el yo es amenazado por el amor sexual, es por ello que, en muchas narraciones, el doble aparece para frustrar la relación amorosa, así lo observa en relatos como “La sombra” de Andersen o *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* de Chamisso. El doble, como ya se mencionó, refleja el temor del hombre a la muerte, pues, en las culturas primitivas, la sombra, el reflejo o el retrato eran identificados con el alma, por ello, cualquier daño a estos causarían la muerte del sujeto. Por lo tanto, la muerte constituye una amenaza al narcisismo, ya que causaría la destrucción del yo: “Y así sucede que el doble, que encarna el amor narcisista hacía sí mismo, se convierte en un rival inequívoco en el amor sexual; o bien, creado en sus orígenes como un deseo de defensa contra una temible destrucción eterna, reaparece en la superstición como el mensajero de la muerte” (133).

Rank liga entonces el tema del doble, con el temor a la muerte y el narcisismo: “Un motivo que revela cierta relación entre el temor a la muerte y la actitud narcisista es el deseo de ser joven para siempre. Por un lado, este deseo representa la fijación libidinosa del individuo en una etapa definida de desarrollo del yo; y por la otra, expresa el temor a envejecer, miedo que en realidad es el temor a la muerte” (122-123). El análisis sigue vigente y ambas interpretaciones son útiles para el presente ensayo.

En el artículo “Figuras y figuraciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas” (2011), Juan Herrero Cecilia realiza un recuento de los principales aportes y clasificaciones del doble, tales como las ideas de Freud, Rank, Jung, entre otros. El crítico plantea que el mito del doble ha suscitado estudios diversos debido a que aborda la problemática de la misteriosa identidad del hombre y el enigma de su duplicidad y desdoblamiento. Este ha sido motivo de diversas obras literarias y, por ello, es estudiada en la literatura, pero también en otros campos como la psicología, el psicoanálisis y la filosofía. Esto se debe a que el hombre se enfrenta siempre a formas de desdoblamiento con los cuales tendrá que luchar para no sucumbir a las obsesiones y fuerzas irracionales que operan en el inconsciente individual (Freud) o que provienen del inconsciente colectivo (Jung). Herrero hace referencia a algunas ideas sobre el doble en la religión y en la filosofía. Ya desde las antiguas culturas se cree en la existencia de un “alma” que sobrevive a la muerte, por lo tanto, el doble sería una manera de enfrentarse a la muerte, ya que después de esta el ser humano se transforma en el doble espiritual, el cual se libera del cuerpo en el cual estaba.

Luego, el investigador hace referencia a la clasificación realizada por Pierre Jourde y Paolo Tortonese (1996), quienes plantean una tipología general del doble. El cual se manifiesta de dos formas: el doble subjetivo (interior) y el doble objetivo (exterior). El doble subjetivo es aquel que se presenta cuando el protagonista de un relato fantástico se encuentra frente a su propio doble o tiene la sensación de poseer doble personalidad. Este doble subjetivo puede ser interno, si se manifiesta psíquicamente, es decir, el yo interior se encuentra fragmentado o escindido en dos personalidades opuestas (posesión, personalidad múltiple); en cambio, el doble subjetivo externo se presenta de manera física en un ser exterior diferente con el que se identifica el yo del personaje (gemelos, sosias, autoscopía). El doble subjetivo plantea la

desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás). Esta fragmentación, escisión o desdoblamiento se presenta en dos instancias o personalidades opuestas.

El doble objetivo se presenta cuando el personaje se encuentra frente al doble de otro individuo, es decir, el protagonista es testigo de un desdoblamiento ajeno. El doble objetivo plantea principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo en el cual se sitúa. El personaje que es testigo del desdoblamiento de otro individuo se preguntará si las leyes ordinarias del mundo en que vive han sido transgredidas. A partir de estas ideas, se puede observar que la propuesta de Jourde y Tortonese se basa en la perspectiva, es decir, en la posición del narrador con respecto al doble.

Otra clasificación que menciona Herrero es la propuesta realizada por Juan Bargalló en el ensayo “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” (1994). El crítico distingue tres tipos de desdoblamiento que corresponden a los tres procedimientos del título del ensayo. El doble por fusión se presenta en la unión de dos individualidades originalmente diferentes; la fusión se puede producir por un lento acercamiento (“William Wilson” de Poe), o de manera repentina (*El doble* de Dostoievski, “El Horla” de Maupassant). El doble por fisión se produce mediante el desdoblamiento de un individuo en dos personificaciones (“La nariz” de Gogol, “La sombra” de Andersen, “Las aventuras de la noche de San Silvestre” de Hoffmann). El doble por metamorfosis se origina mediante la transformación de un individuo, el cual va a adquirir una personalidad diferente a la que tenía. La nueva personalidad puede ser reversible (*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson) o irreversible (*Orlando* de Woolf, *La metamorfosis* de Kafka). La metamorfosis puede originar la adquisición de una personalidad con forma humana (*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*), con una forma no humana (*El retrato de*

Dorian Gray de Wilde) o con una forma extraña de animal (*La metamorfosis*); incluso la reencarnación es considerada por el autor como un tipo de metamorfosis (“El gato negro” de Poe). Herrero plantea que la tipología de Bargalló no es cerrada o excluyente, y plantea como ejemplo “La muerta enamorada” de Gautier. Además, sostiene que esta clasificación es aplicable básicamente para el doble subjetivo, mas no para el doble objetivo; aunque a nuestro criterio, esto no es cierto, pues el doble objetivo también podría darse a través de cualquiera de estos tres procedimientos.

El doble en “Doblaje”: Entre el esoterismo y la locura

“Doblaje”, al igual que en otros cuentos fantásticos de Ribeyro, presenta un personaje ligado a las artes, en este caso un pintor que vive obsesionado con el tema del doble. En ningún momento se nombra al pintor, pero se menciona que es inglés y que es aficionado a la lectura de libros de esoterismo y las ciencias ocultas por influjo del padre, por lo tanto, presenta una cultura libresca. Este personaje lector recurre a los textos esotéricos a través de los cuales incorpora una idea que se transforma en una obsesión: la idea de que presenta un doble: “Todos tenemos un doble que vive en las antípodas. Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario” (129). Este fragmento será el inicio de la idea obsesiva del doble, la cual refleja, de alguna manera, el cansancio o angustia existencial del protagonista, debido a la monotonía de su vida, pues ha llegado a un punto de crisis existencial que afecta su identidad, pues cuestiona la unidad de su yo, además del destino de su vida, por lo tanto, hay una búsqueda del sentido de la existencia en una etapa de crisis. Esta obsesión lo lleva a buscar a su doble, lo que claramente muestra que ha perdido la imagen de su yo como una instancia íntegra e indivisible.

Si recordamos las propuestas de Rank, la creencia en el doble en “Doblaje” es una evidencia de un narcisismo no superado, ya que, por lo que se deduce del texto, el protagonista vive solo y se dedica solamente al arte pictórico, además se colige que tiene poco contacto con el resto de personas y de allí la dificultad para entablar una relación con el sexo opuesto, por lo tanto, se percibe que es una persona que no ha superado el narcisismo. Debido a ello, sale en búsqueda de su doble en las antípodas, puesto que su *doppelgänger* supuestamente se encuentra allí y realiza movimientos opuestos según lo que ha leído en los libros de esoterismo. Curiosamente, la idea del doble se le olvida cuando se enamora de Winnie, y esto correspondería con la propuesta de Rank de que el doble es una amenaza a la identidad del individuo, el cual sería una manifestación del narcisismo, y que una manera de superar esta etapa es a través de la relación amorosa, por lo tanto, el pintor deja la idea obsesiva de buscar a su doble, porque se enamora de Winnie, pero ante los celos enfermizos que realmente son manifestaciones de un yo conflictuado por la inseguridad, este reacciona mal, lo que genera la ruptura con la joven australiana, quien cree que el pintor está loco. El protagonista decide regresar a Londres donde descubre que su doble ha estado allí y ha terminado un retrato que había dejado inconcluso y que tiene el rostro de Winnie. El pintor se siente abatido por el sentimiento de extrañeza frente a la comprobación de la existencia de su doble, a pesar de que no se ha producido el encuentro. Este final se puede interpretar como el triunfo del narcisismo en el pintor, pues el amor desmedido hacia sí mismo ha anulado su relación amorosa, ya que no ha logrado superar esa fase de fijación hacia el propio yo.

El doble presentado en este cuento, según la tipología de Jourde y Tortonese, se inserta dentro del doble subjetivo externo, ya que es a partir del punto de vista del narrador protagonista que se relatan los hechos y es quien sufre el desdoblamiento,

aunque al inicio solo era una especulación esotérica que lo obsesiona, confirma su duplicación al final del relato cuando percibe una presencia a punto de desvanecerse y descubre el retrato terminado de Winnie, además del paraguas olvidado el día anterior cuando aún no había llegado a Londres. Estos hechos hundan en la perplejidad al protagonista, pues son pruebas de que su doble ha estado en su casa, aunque el encuentro es imposible, porque el doble siempre realiza movimientos opuestos según la condición dada por el libro esotérico. Por lo tanto, estos hechos confirman que el doble no es una fragmentación psicológica o psíquica del protagonista, sino que es una presencia física; por ello, es un doble subjetivo externo. En cuanto a la tipología planteada por Bargalló, resulta difícil coincidir el doble del cuento analizado con los tipos que plantea, debido a que el pintor inglés y su doble están separados desde el inicio y el encuentro no se realiza, pues realizan el movimiento inverso; aunque el doble deja rastros de su presencia que dan conocimiento de su existencia al protagonista del relato. A pesar de ello, se puede concluir que se acercan mucho al doble por fusión, ya que se infiere que nunca formaron parte de un mismo individuo, sino que son individuos diferentes que van en búsqueda del otro, pero el encuentro es imposible debido a la premisa inicial del movimiento inverso que realizan los dobles.

Otro tópico interesante que se puede resaltar en el relato es el contraste entre racionalidad y locura, lo cual produce cierta ambigüedad en el relato, pues al finalizar la lectura el lector puede pensar que los hechos narrados son producto de la locura del narrador protagonista, quien en varias partes del relato piensa que sus actos son absurdos o ilógicos, incluso cree que se está volviendo loco y es insultado de esa forma por la madre de Winnie. El conflicto del relato se desarrolla a partir de la lectura de un libro de esoterismo, es decir, el libro, símbolo que representa la racionalidad y el

conocimiento, es el objeto que le produce la obsesión y la duda en cuanto a la creencia de la existencia de un doble que atenta contra su idea de unicidad e individualidad:

Decididamente el doble constituía para mí un fenómeno más completo, más apasionante. La lectura del texto que vengo de citar contribuyó no solamente a confirmar mi idea sino a enriquecer mis conjeturas. A veces pensaba que en otro país, en otro continente, en las antípodas, en suma, había un ser igual a mí, que cumplía mis actos, tenía mis defectos, mis pasiones, mis sueños, mis manías, y esta idea me entretenía al mismo tiempo que me irritaba.

Con el tiempo la idea del doble se me hizo obsesiva. Durante muchas semanas no pude trabajar y no hacía otra cosa que repetirme esa extraña fórmula esperando quizás que, por algún sortilegio, mi doble fuera a surgir del seno de la tierra. Pronto me di cuenta que me atormentaba inútilmente, que si bien esas líneas planteaban un enigma, proponían también la solución: viajar a las antípodas. (Ribeyro 1994: 130)

Es la lectura del libro la que saca al pintor de su estado de equilibrio y seguridad, que incluso le hace abandonar sus proyectos artísticos que le daban sentido y seguridad a su existencia. El protagonista, a partir de lo narrado, demuestra sufrir un trastorno obsesivo-compulsivo de carácter supersticioso, pues sus lecturas esotéricas son las que le hacen creer que tiene un doble. Ribeyro juega en la narración con el estereotipo del inglés, al cual se le atribuye características como ser racionalista, práctico, educado, impasible, frío y poco sociable. En el cuento se presenta a un inglés supersticioso y temperamental; lo último se comprueba en su manera de actuar en la escena de celos que le hace a Winnie: “La escena siguiente fue tan violenta, tan penosa, que me resulta difícil revivirla. Lo cierto es que monté en cólera, perdí mi sangre fría y me conduje de una manera brutal” (133). Luego de este hecho descrito por el narrador reflexiona sobre ello y decide presentarle sus disculpas, pero la madre le dice que su hija no quería saber

nada con locos. Esta palabra hace sentir mal al narrador: “¿Con locos? No hay nada más que aterrorice más a un inglés que el apóstrofe de loco” (134).

Ribeyro, para hacer más verosímil y a la vez irónica su historia, crea a un personaje que rompe los estereotipos que se tienen del inglés, ya que el personaje, a pesar de su cultura y su carácter reflexivo, cree en el esoterismo, reacciona de manera temperamental y piensa que sus acciones en búsqueda del doble son absurdas, por lo cual le asusta ser tildado de loco.

El centro-periferia

Juan Antonio Molina Moix menciona, en el prólogo de su antología *Álter ego. Cuentos de dobles* (2007), lo siguiente: “Con la llegada del siglo XX, el motivo del doble pasa a convertirse en el mecanismo idóneo para expresar el contacto entre culturas y civilizaciones” (26). Es por ello que el tópico del doble puede ser utilizado para analizar las relaciones o contactos entre culturas que se han dado en el desarrollo histórico en un país o continente. Esto se manifiesta en el relato analizado, pues el narrador establece una relación entre Londres y Sidney como ciudades antípodas, aunque realmente estas ciudades no se oponen diametralmente como sugiere el cuento, pues las antípodas de Londres estarían en un punto del océano Pacífico sur; entonces este error geográfico debe entenderse como un recurso del narrador para que el cuento funcione.

Lo interesante de estas dos ciudades es la relación que se establecía entre ellas, tal como señala el narrador, ambas pertenecen a la Commonwealth, la comunidad de naciones vinculadas al antiguo imperio británico. Entre estas ciudades, se establecía en el pasado una relación de centro-periferia o metrópoli-colonia, en la cual Londres ocupaba el lugar de centro o metrópoli y Sidney el de periferia o colonia. A partir del

cuento, se puede interpretar que el viaje del pintor inglés reproduce las antiguas relaciones coloniales entre estas dos ciudades. El pintor nos retrotrae al colonizador inglés en busca de nuevas tierras y riquezas, y que al conseguirlas despoja a los nativos de sus posesiones para asentarse y aprovecharse del territorio e incluso de las personas, ya que pasaban a ser esclavos o sirvientes. Con el tiempo, los descendientes, los criollos, buscarán romper la dependencia con la metrópoli para asumirse como un igual al habitante del centro, al cual será posible reemplazar, ya que puede cumplir los mismos roles. Así el cuento hace referencia a esta relación de dependencia que se establecía entre Inglaterra y Australia, la cual con el tiempo ha cambiado, pues Australia, en la actualidad, tiene el mismo estatus como nación independiente al igual que Inglaterra, aunque todavía pertenece a la Commonwealth.

En el cuento, el final sugiere que el doble de origen australiano es una amenaza para el pintor inglés, ya que puede suplirlo en las acciones que realiza. Puesto que, primero, tiene la misma habilidad pictórica que su par inglés, y segundo, el retrato terminado del rostro de Winnie implica que conocía a la joven y que anteriormente había establecido una relación con ella; por ello, al protagonista inglés no le fue difícil conquistarla a pesar de su “poca fortuna con las mujeres” (132). Es el doble quien inicia y cierra el círculo con respecto a la relación con Winnie. El doble australiano, se deduce a partir del texto, fue quien inició la relación con la joven y luego viaja a Londres para culminar el retrato inconcluso, el cual no sería más que un recordatorio de aquel amor frustrado. El motivo del viaje es importante y presenta un sentido oculto, tanto para el pintor como para su doble, aunque solo conocemos el lado de la historia del artista inglés: ambos viajan a las antípodas sin saber que culminarán las acciones del otro, pues el pintor viaja a Sidney para terminar la relación con Winnie y su doble viaja a Londres

para concluir el retrato de la misma joven. Al final se confirma la idea obsesiva del pintor: “La idea que yo tenía de los dobles era más ambiciosa; yo pensaba que a la identidad de los rasgos debería corresponder identidad de temperamento y a la identidad de temperamento —¿por qué no?— identidad de destino” (130).

El protagonista sin saberlo está cumpliendo una suerte de destino, a partir de ello se colige la existencia de una fuerza superior que guía los hilos de su vida que lo impulsa tras su doble.

Era en verdad ridículo detener a cada transeúnte en la calle a preguntarle si conocía a una persona igual a mí. Me tomarían por loco. A pesar de esto, confieso que cada vez que me enfrentaba a una multitud, fuera a la salida de un teatro o en un parque público, no dejaba de sentir cierta inquietud y *contra mi voluntad* examinaba cuidadosamente los rostros. (1994: 131, cursivas mías)

Esta realización del acto contra su voluntad, implica la existencia de una fuerza superior, que remite a una influencia kafkiana. Lo que hace el protagonista y su doble es cumplir una especie de destino, pues mientras el pintor inglés termina la relación amorosa con Winnie que el otro ha dejado inconclusa; su doble australiano termina de pintar el cuadro recién iniciado por él allá en Londres.

En el cuento, como ya se ha mencionado, se sugiere la existencia de una fuerza superior o destino que maneja a los dobles. El doble suplanta al original y realiza sus acciones, pero, en este caso, no hay una anulación del otro como individuo, debido al desencuentro, aunque el peligro del encuentro esté latente, a pesar de ello queda instalada la sensación de duda sobre su individualidad e identidad que se traduce como el abatimiento que asalta al narrador protagonista al final del relato al no poder explicar mediante la razón o las leyes lógicas el asunto del paraguas, los pinceles frescos, el cuadro terminado de Winnie e incluso la presencia de la mariposa amarilla.

En “Doblaje”, como ya se dijo, el protagonista y su doble presentan la misma apariencia física e incluso se deduce que comparten las mismas pasiones y aficiones, la pintura y Winnie; es un doble totalmente idéntico, a pesar de que realizan acciones contrarias. Tal vez, este movimiento contrario esté justificado, pues el posible encuentro entre ellos sería nefasto para ambos. Tal como se observa, la sucesión de hechos sobrenaturales al final le comprueba al pintor inglés su teoría sobre el doble, lo cual le causa un profundo abatimiento.

En conclusión, la presencia del doble representa una amenaza para la identidad del individuo. La certeza del hombre de sentirse único afirma su existencia; en cambio, la presencia del *doppelgänger* encarna un peligro que representa el miedo atávico a la escisión del yo, la pérdida de identidad, la anulación del individuo, en suma, el miedo a la muerte, además que implicaría un cuestionamiento a la idea de realidad. Por otro lado, en el cuento el doble también refleja las relaciones culturales e históricas entre dos países como son Inglaterra y Australia, que podrían relacionarse con la colonización ocurrida en nuestro país e incluso de manera más lejana con las migraciones provincianas realizadas en nuestro país, en la que el otro migrante representaría una amenaza para el habitante de la urbe.

3.2. LA RUPTURA DE LA FRONTERA ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

El tema de la muerte es recurrente en la literatura universal y ha sido abordada de distintas maneras. Dentro de la narrativa fantástica, la muerte ha sido tratada a través de un eje temático: la transgresión o ruptura de los límites entre la vida y la muerte; sobre todo, mediante la presencia de seres que vencen las barreras de la muerte. Este tópico es frecuente, ya que refleja el miedo connatural y atávico que el hombre presenta

ante la muerte, a la vez que manifiesta el deseo de escapar de ella, por ello, ha sido fuente de inspiración para muchas generaciones de escritores de diversas corrientes literarias.

En la literatura fantástica, la ruptura de la frontera entre la vida y la muerte ha sido abordada mediante personajes que representan dicha transgresión, como el fantasma, el muerto viviente, la momia, el reviniente, el zombi, el vampiro u otro tipo de ser que regresa a la vida después de haber culminado su existencia. Estos seres no-muertos producen el miedo y el terror a los personajes que tienen contacto con ellos, pues tal suceso es una transgresión de las leyes físicas de nuestro mundo.

En la producción cuentística de Ribeyro, los relatos que abordan este tópico son “Demetrio” y “Escena de caza”. También, “La huella” y “Los jacarandás” abordan este tema, pero predomina más en ellos el tema de la identidad.

“Escena de caza” es un cuento narrado en primera persona que relata la historia de dos primos, Ronald y el narrador, y sus respectivos hijos, Harold y Ramón, que van de cacería a Sayán. Ellos recuerdan que el difunto tío George, padre de Ronald, los solía llevar cuando eran adolescentes. En su primer intento de caza, solo matan dos palomas por lo que deciden regresar a almorzar a un poblado cercano. Por la tarde deciden probar suerte por segunda vez, pero nuevamente fracasan, así que realizan un último intento, por lo que se dispersan y suenan tres disparos que matan a decenas de palomas en vuelo. Recogen las presas y los muchachos se quejan de no haber disparado un tiro; mientras que el narrador le da las gracias a Ronald por sus buenos disparos, este le dice que no fue él, sino una quinta sombra que se desprendió de él y que sigue en ese lugar. El cuento acaba de esa forma y se deduce que los disparos fueron hechos por la sombra del tío George, por lo que el relato aborda el tema de la ruptura de los límites entre la vida y la muerte, pues es la presencia fantasmal del difunto tío George la que ayuda a

sus familiares para que la cacería sea un éxito. Este elemento fantástico solo aparece al final del relato, pues hasta ese momento el desarrollo del cuento ha sido netamente realista. Este relato se desarrolla en un espacio rural, la sierra peruana. El cuento se puede enmarcar también dentro del paradigma de lo fantástico moderno.

Para analizar este eje temático, se tomará como ejemplo al cuento “Demetrio”.

Posturas críticas sobre “Demetrio”

James Higgins (1991) sostiene que el narrador en “Demetrio” pretende anular el escepticismo a partir de la comprobación de los hechos contados por Demetrio, en su diario, después de su muerte. La duda no logra disiparse al final, pues nunca se sabrá si es realmente Demetrio quien ha llegado a las doce de la noche y esto es, para el crítico, “una metáfora de la condición del hombre en un mundo que frustra todo intento de comprenderlo” (1991: 155). El crítico no analiza el tema de la transgresión de las fronteras de la muerte.

Ofogo Nkama (1994) analiza el cuento “Demetrio” como ejemplo de la transgresión del tiempo. Reconoce la influencia de Bergson en la idea del tiempo psicológico (interior, personal o subjetivo) contrapuesto al tiempo cronológico: el verdadero tiempo es el tiempo interior y es más importante que el tiempo cronológico. Reconoce también el escepticismo presente en los personajes ribeyrianos, como en el narrador personaje de “Demetrio”, que siempre duda de lo que lee en el diario del amigo muerto, pero sucumbe al final ante el hecho de la aparición de Demetrio, pues esta aparición origina, en el personaje del cuento, la duda sobre el concepto de realidad. El investigador afirma que “[e]l narrador no ve en esta aparición de Demetrio una manifestación amenazadora” (1994: 336). Tampoco se observa en esta crítica un análisis de la transgresión de las fronteras de la muerte como tema fantástico.

Gerardo García Muñoz (2003) plantea que “Demetrio” es un cuento insólito en la producción ribeyriana, pues es el único que aborda el tema de la vida después de la muerte, por lo que el cuento participa del género del horror, pues hay elementos comunes entre “Demetrio” y los cuentos sobre los muertos que regresan a la vida. El protagonista Marius muestra una inicial actitud escéptica frente al diario, pero este escepticismo se desvanece al comprobar que los hechos narrados se han cumplido. El crítico menciona que la exactitud enfermiza realizada por el obsesivo detective en que se ha convertido Marius nos hace dudar de su cordura y de su credibilidad y esto acrecentaría la ambigüedad del cuento (2003: 92). Y esto lleva al protagonista a contrastar el tiempo subjetivo y el objetivo, en el cual el tiempo interno afectaría el tiempo objetivo. El investigador plantea que esto haría pensar que Ribeyro recurrió a tesis idealistas para la construcción de este relato y que sería inadmisibles para un escritor de estirpe realista; idea con la cual no estamos de acuerdo, pues un escritor puede usar distintas fuentes filosóficas para la creación literaria. Luego, argumenta que el cuento se explicaría con la teoría de la multiplicidad de los mundos posibles, donde dos mundos paralelos se entrecruzan. Propone además que el cuento guarda semejanza con el relato “La pata de mono” de W. W. Jacobs, pues el desenlace se da *in absentia*, ya que el lector es capaz de completar el final escamoteado por el autor. Este investigador sí repara en la estirpe fantástica y el tratamiento del tema de la vida después de la muerte. Podemos decir que la semejanza de “Demetrio” con “La pata de mono” de Jacobs se da solo en el final con sugerencia de la aparición del muerto en la puerta, pues el desarrollo de los relatos es distinto.

Enrique Cortez (2008) indica que el cuento “Demetrio” no ha sido estudiado desde lo fantástico, e incluso ha sufrido desatención de la crítica y que para él es el mejor cuento fantástico de Ribeyro, pues juega con diversos verosímiles, la

verosimilitud del cuento con la del diario íntimo que lee el narrador autodiegético, a través del cual se cuestiona la idea de tiempo y que genera en los personajes una transgresión en su orden ideológico (240).

Elton Honores (2010) plantea que “Demetrio” trata el tema de la alteración del tiempo; también lo relaciona con el cuento “La pata de mono” de W. W. Jacobs, por el tema del retorno del muerto a la vida. Hace referencia a que en el cuento hay dos tipos de tiempo: uno real y otro subjetivo, aunque el crítico plantea también que la transgresión es de orden físico, pues Demetrio realiza actos después de muerto; además sugiere el tópico del doble cuando habla del hijo póstumo de Demetrio, el cual fue engendrado después de muerto.

Jorge Coaguila (2011), al comentar el cuento “Demetrio”, señala el interés de Ribeyro por el diario personal que se aprecia en sus cuentos, sus ensayos y también en la escritura de su propio diario. Menciona que este cuento fue escrito en 1953, pero que fue publicado recién en 1977 en *Silvio en El Rosedal*. Plantea que el hecho fantástico del relato radica en el cumplimiento de los actos que Demetrio ha consignado en su diario después de que este ha muerto. El estudioso califica al cuento de extraordinario, pero no lo explica; además hace referencia al final abierto del relato (2011: 46).

Historia y discurso en “Demetrio”

“Demetrio” es un relato escrito por Ribeyro en 1953, pero publicado posteriormente en 1977 en el volumen titulado *Silvio en El Rosedal*, libro integrado por catorce cuentos, entre los que se encuentran dos narraciones de carácter fantástico: “Demetrio” y “El carrusel”.

Este cuento es relatado por un narrador autodiegético (primera persona), quien presenta el nombre de Marius Carlen, este relata la historia de su amigo novelista

llamado Demetrio, personaje que da nombre al relato. La historia sucede en un solo día, el 10 de noviembre de 1953, y a partir de la narración mediante varias analepsis se reconstruye la extraordinaria historia del novelista Demetrio von Hagen. Marius Carlen relata, a partir de la lectura del diario de Demetrio, que este lo visitará el 10 de noviembre de 1953, a pesar de que este falleció el 2 de enero de 1945. La prensa publica poco después de la muerte de Demetrio que este había redactado un diario que narraba los hechos ocurridos ocho años después de su muerte. Marius, incitado por la amistad, decide investigar y logra encontrar el manuscrito del diario. Por ello, el cuento presenta ciertos rasgos del cuento policial, ya que Marius funge como detective, pues busca corroborar todos los hechos realizados por Demetrio que aparecen en el libro. Tras leer el texto, movido por el escepticismo, comprueba que Demetrio ha realizado todas las acciones mencionadas en el diario: asistió el 28 de julio de 1948 al sepelio de Ernesto Panclós; visitó el Museo Nacional de Oslo el 14 de abril de 1949. Tras estas investigaciones, le embarga la duda acerca de la veracidad de los hechos por lo que visita la tumba de Demetrio, incluso realiza varios trámites y consigue exhumar los restos del amigo muerto y apoyado por médicos legistas confirma que los despojos mortuorios corresponden a Demetrio. Nuevamente, siguiendo el diario, lee que el novelista desaparecido visitó Alemania y tuvo en 1951 una breve relación amorosa con una joven llamada Marion, por ello, viaja a este país y tras la búsqueda encuentra a esta mujer y descubre que ella ha tenido un hijo, el cual es muy parecido al amigo novelista. Esta comprobación le produce cierto temor ante la confirmación de los hechos del diario del difunto. A partir de ello, reflexiona filosóficamente sobre la naturaleza del tiempo y menciona otros hechos posteriores al día en que se realiza el relato, 10 de noviembre de 1953. El narrador duda de que la visita de Demetrio se produzca, pues el reloj marca ya las 12 de la noche, pero, en ese momento, alguien toca la puerta y Marius afirma que

Demetrio ha llegado. El cuento termina con tres puntos suspensivos, lo cual indica el final abierto de la narración y esto deja al lector con incertidumbre con respecto al destino tanto de Marius como de Demetrio.

En cuanto a los personajes, tanto Demetrio como el narrador son de origen europeo, esto se deduce a partir de los nombres y los lugares mencionados en el texto; incluso Demetrio parece tener un origen germánico, pues su apellido es von Hagen. Otra deducción es que sus personajes pertenecen a una clase social más o menos acomodada, pues se sabe que Demetrio es un novelista con cierto reconocimiento, ya que la prensa sigue publicando noticias suyas tras su muerte; por otro lado, Marius Carlen también es escritor, ya que es el autor implícito del relato que estamos leyendo. Por otro lado, Marius presenta facilidad para viajar por varios países de Europa para constatar los hechos del diario de Demetrio, lo cual demuestra su solvencia económica y la pertenencia a una clase acomodada.

Es necesario mencionar la predilección de Ribeyro por el espacio europeo, ya que utiliza otra vez este ámbito como escenario del relato, e incluso podemos decir que muchos de sus cuentos fantásticos ocurren en espacios del Viejo Continente, como si este fuese el lugar ideal para la ocurrencia de los hechos fantásticos. También, es importante indicar que otra vez el narrador crea un personaje que está vinculado al mundo artístico, en este caso la literatura, ya que Demetrio es un escritor, al igual que Marius, el narrador personaje.

Lo fantástico en “Demetrio”

Al analizar este cuento de Ribeyro, se puede encontrar los rasgos que se plantean como requisitos de lo fantástico. En primer lugar, la presencia del hecho sobrenatural o imposible se presenta mediante la transgresión de la frontera entre la vida y la muerte,

ya que Demetrio, según su diario y tras la investigación de Marius, sigue realizando acciones después de muerto, lo cual implica una transgresión de las reglas que gobiernan nuestro mundo, ya que es un ser que ha retornado a la vida después de su fallecimiento, a pesar de que sus restos continúan en el cementerio, por lo tanto, también participaría del tema del doble, pues parece que Demetrio ha sufrido un desdoblamiento tras su muerte.

Con respecto al realismo, se aprecia que el narrador menciona lugares que indican que la historia ocurre en un mundo semejante al nuestro, pues los hechos suceden en algunos espacios urbanos europeos, tales como Alemania, Utrecht, Amberes, Oslo, además de que se hace referencia a un hecho histórico como es la Segunda Guerra Mundial. Todo ello confiere mayor verosimilitud al relato, pues el hecho fantástico entra en contradicción con el marcado realismo de la narración.

La presencia del miedo metafísico se expresa a través del sentimiento de extrañeza que invade al protagonista a lo largo del relato frente a los hechos narrados, sobre todo, cuando comprueba que Demetrio ha tenido un hijo *post mórtem*: “Completamente convencido, pero al mismo tiempo desconcertado por esta última comprobación, regresé a mi país y durante largo tiempo reflexioné, no sin temor de estar hollando un terreno prohibido, sobre estos singulares fenómenos” (Ribeyro 1994: 121). Por lo tanto, el miedo como temor se encuentra representado en el cuento.

Por último, la negatividad de lo fantástico, tal vez, no se aprecia de manera fehaciente, pero se percibe a lo largo del relato, ya que la presencia de Demetrio, un no-muerto, resulta inquietante y peligrosa para el narrador protagonista, ya que atenta contra la idea de seguridad, pues la presencia de seres muertos que regresan a la vida es una amenaza para el hombre. Esto lleva a otras personas a cuestionar los hechos relatados por Marius, quienes piensan que está loco, pues este hecho es imposible y

constituye una amenaza, por lo tanto, es mejor negarlo. Frente a esto el narrador experimenta una incertidumbre frente a los hechos que ha corroborado a través de su investigación minuciosa de los hechos realizados por Demetrio según su diario:

Incluso consulté la opinión de entendidos en la materia, pero todos acogieron mi solicitud con chanzas, se negaron a revisar mis pruebas y dijeron que alguno de los dos —el difunto o yo— debía estar loco. Los más corteses me hablaron en términos indiferentes de “prospección de la conciencia” o disimularon su ignorancia bajo la palabra “azar”.

Lo cierto es que en este momento mi confusión prevalece y pocas son las conclusiones que puedo sacar. Es evidente que Demetrio murió el 2 de enero de 1945, pero también es cierto que en 1948 asistió al entierro de Ernesto Panclós, que en 1949 estuvo en el Museo Nacional de Oslo y que en 1951 conoció en Freimann a Marion y tuvo con ella un hijo. Todo ello está debidamente verificado. Esto no quiere decir, sin embargo, que dichas fechas coincidieran con el calendario oficial. (121)

En cuanto a su ubicación dentro de lo fantástico, este cuento pertenece al paradigma de lo fantástico posmoderno, ya que se percibe la sugerencia de que la realidad es un discurso, pues no habría límites entre lo narrado en el diario, es decir, la ficción, y la realidad en la que viven los personajes.

La transgresión de las barreras de la muerte y el deseo de inmortalidad: El no-muerto

El personaje del no-muerto, en cualquiera de sus variantes, refleja el miedo a la muerte y el deseo de inmortalidad del ser humano, por ello, su existencia representa una transgresión o ruptura de las leyes naturales de la vida. La muerte implica la conclusión de la vida humana y frente a ella el hombre, desde las culturas más antiguas, ha buscado traspasar sus barreras a través de diversos ritos y en la creencia en un dios. Por ello,

durante muchos siglos, el hombre ha creído en la existencia de un más allá después de la muerte, pero, con la instauración de la ciencia como paradigma para explicar la realidad y la secularización de la cultura, la fuerza de estas creencias ha disminuido y esto ha sumido al ser humano en una angustia frente a la idea de la desaparición definitiva.

Jorge Martínez Lucena en *Vampiros y zombis posmodernos* (2010) explica muy bien estos cambios que se han operado en la modernidad y la posmodernidad ante al tema de la angustia frente a la muerte:

Pero si la angustia es algo humano, ¿por qué pretendemos argumentar que es algo moderno o posmoderno? Si nos restringimos a la civilización occidental la cosa no resulta difícil. En la medida en que la modernidad corre pareja a la Ilustración y a la secularización, el hecho de que culturalmente haya ido ganando la partida una visión del mundo que deja al margen cualquier elemento sobrenatural, hace que la muerte incremente su grado de indeterminación, aumentando el desasosiego en los modernos. En cuanto a los posmodernos, el proceso es muy parecido. También los grandes relatos, las grandes explicaciones historicistas y secularizadas de la realidad han llegado a su propio colapso, dejando a la ciencia como a la única legitimada para establecer un discurso no ideológico sobre lo real. Lo cual también hace que el grado de indeterminación de la muerte que sentimos los posmodernos alcance cotas inenarrables, haciéndose necesaria una multitud de nuevos dispositivos con la única finalidad de eludir un sentimiento que podría llegar a resultar paralizante. (2010: 32-3)

Así tanto para los modernos y los posmodernos, la muerte es un enigma sobre el cual no se ha podido dilucidar mucho a pesar de tantos siglos de ciencia. Esta incertidumbre y miedo frente a la muerte se traduce en la literatura en la creación de seres que transgreden los límites de la muerte; así los escritores fueron creando, primero, fantasmas o espectros, seres caracterizados por su inmaterialidad o incorporeidad, que se manifestaban a los vivos para buscar venganza o porque habían

dejado algo inconcluso antes de morir. Por otro lado, varios autores moldearon la figura del “reviniente”, que a diferencia del fantasma si presenta una corporeidad, generalmente corrupta por los estragos de la muerte. El término “reviniente” procede de la palabra francesa “revenant” que hace referencia al ser que retorna de la muerte para atormentar a los vivos, que además está desprovisto de alma y es solo corporeidad o materialidad. El término “reviniente”, si bien no aparece en el diccionario de la RAE, es el más conveniente para incluir a seres como el vampiro, la momia u otros.

El primero de estos revinientes fue el monstruo de Frankenstein, personaje creado a partir de retazos de otros cadáveres y cuya segunda vida es dada por el científico del cual el engendro toma nombre. Con esta acción, el científico Frankenstein usurpa el lugar de dios y lo despoja de su poder exclusivo, ya que también el hombre puede crear y prolongar la vida a partir de la ciencia. Esto refleja el abandono del pensamiento religioso y la instauración del pensamiento científico, es decir, la secularización de la cultura y el deseo de traspasar los límites de la muerte.

El otro personaje importante es el vampiro, el cual presenta como paradigma a Drácula, el vampiro por excelencia. El vampiro representa también el deseo de inmortalidad del ser humano y también la secularización de la cultura, pues sus orígenes son religiosos, pero se aleja de ellos para contravenirlos. Drácula, al igual que otros vampiros, pertenece y representa a la vieja aristocracia que busca mantener y expandir su riqueza y poder a otros lugares. El vampiro es un ser egoísta y cruel, pues para sobrevivir necesita la sangre de los demás, es decir, es la metáfora de un parásito que vive del trabajo de otros. Por ello, la figura del vampiro ha sido vista como una referencia directa a la vieja aristocracia terrateniente, viciosa y ociosa que vive del esfuerzo de los campesinos que trabajan sus tierras, de los cuales toma todo lo que necesita.

Otro no-muerto es el zombi, personaje que actúa en masa y de manera instintiva, movido por necesidades primarias como es la de alimentarse de carne humana. El zombi, desde que apareció, ha sido interpretado de manera política, ligado a los cambios sociales que se han operado desde el siglo XX en adelante. A diferencia del vampiro que actúa de manera solitaria y además posee ciertas capacidades o poderes que lo hacen superior al ser humano, el zombi siempre actúa en masa y allí reside su fuerza; no presenta habilidades superiores al hombre, no está dotado de inteligencia, su accionar es lento, pero es capaz de matar y contagiar su estado corrupto y pútrido rápidamente a gran cantidad de seres humanos.

Con respecto al cuento analizado, el personaje Demetrio es un novelista que ha fallecido hace ocho años, a pesar de ello, realiza actividades tras su defunción, las cuales han sido registradas en su diario. Nuevamente, encontramos que el protagonista de este relato es un personaje ligado al arte, en este caso, un novelista que, a través de su diario, ha dejado escrito las acciones posteriores a su muerte. Es sabido que Ribeyro fue un lector asiduo de diarios de escritores aparte de que escribió uno, titulado *La tentación del fracaso*, por lo tanto, es un motivo importante en el relato, ya que el diario permite reconstruir la historia de Demetrio.

Demetrio, aparte de ser un no-muerto, es también un doble, ya que Marius, al realizar la exhumación, encuentra el cadáver del amigo en la tumba, lo cual implica que Demetrio ha sufrido un desdoblamiento después de su muerte, pues su otro yo todavía se desplaza por el mundo de los vivos realizando acciones que demuestran su existencia paralela. Este personaje es un no-muerto que refleja el deseo humano de la inmortalidad, específicamente en el cuento simboliza el deseo de trascendencia de un escritor, las ansias de perduración en el tiempo a partir de la obra artística.

El cuento, por ello, muestra una clara influencia existencialista, pues se observa que el novelista deja consignado en el diario una serie de acciones que hacen recordar las ideas vertidas por Jean Paul Sartre, quien menciona que la existencia precede a la esencia, por lo tanto, es más importante la existencia concreta en este mundo antes que la búsqueda de una abstracción como es la esencia. Para los existencialistas, el ser humano se define por sus actos y esto se liga a la libertad, sin libertad no hay existencia, pero esto conlleva a una responsabilidad. Por ello, Demetrio, movido por su deseo de inmortalidad, transgrede la muerte para seguir realizando acciones que le permitirán trascender su existencia espiritual, no solo a través de las obras, sino también de manera material, a través de un hijo de carne y hueso. Por lo tanto, el cuento muestra el deseo de inmortalidad del ser humano, de manera particular el deseo de un escritor, y para ello debe transgredir los límites infranqueables de la muerte.

La naturaleza del tiempo

En el cuento, también se presenta una reflexión sobre la naturaleza del tiempo, así el relato presenta un rasgo que es común encontrar en el cuento fantástico moderno, cuyo iniciador fue Edgar Allan Poe. El autor de “El gato negro” incluía en sus cuentos algunas reflexiones de carácter filosófico o científico para explicar, justificar o cuestionar los hechos narrados en sus cuentos. De alguna manera, esto le otorga más verosimilitud al texto o también sirve como un recurso para darle cierta ambigüedad, así el narrador juega con el lector, lo cual demuestra una conciencia de la modalidad fantástica. Esta técnica es nombrada por algunos críticos como fantasía analítica o fantasía lógica y ha sido utilizada por narradores como Poe, Borges, entre otros.

En el relato, el narrador protagonista, Marius Carlen, reflexiona sobre la naturaleza del tiempo para explicar los hechos posteriores realizados por Demetrio tras

su muerte, es decir, hay un intento de explicar lo imposible. Con respecto al tiempo, Borges, en varios de sus relatos, realiza un cuestionamiento a la concepción lineal del tiempo, pues plantea la existencia de un tiempo circular, un tiempo isotrópico (que se ramifica infinitamente), o incluso niega la existencia del tiempo. En el cuento analizado, el protagonista Marius reflexiona sobre el tiempo y cuestiona la concepción clásica que se tiene sobre esta dimensión:

El calendario oficial me ha llegado a parecer, después de lo ocurrido, una medida convencional del tiempo, útil solamente como referencia a hechos contingentes —vencimiento de letras de cambio, efemérides nacionales— pero completamente ineficaz para medir el tiempo interior de cada persona, que es en definitiva el único tiempo que interesa. Nuestra duración interior no se puede comunicar, ni medir, ni transferir. Es factible vivir días en minutos e inversamente minutos en semanas. Los casos son frecuentes, como es sabido, en los fenómenos de hipnotismo o en los estados de sobreexcitación o de éxtasis producidos por el amor, el miedo, la música, la fiebre, la droga, o la santidad. Lo que no me explico es cómo puede trasladarse esta duración subjetiva al campo de la acción, cómo se concilia el tiempo de cada cual con el tiempo solar. Es muy corriente pensar muchas cosas en un segundo, pero ya es más complicado hacerlas en ese lapso. Y lo cierto es que Demetrio von Hagen hizo muchas cosas en su tiempo personal, cosas que se cumplieron sólo después en el tiempo real. (1994: 121-122)

De esta manera, el narrador personaje busca explicar la imposibilidad de los hechos narrados, planteando una explicación lógica, pues incluye el concepto de tiempo interior, idea planteada por el filósofo Henri Bergson, el cual justificaría las acciones realizadas por Demetrio, ya que el tiempo interior es la sensación vivencial de una persona con respecto a la duración temporal de los eventos, lo cual es una noción subjetiva. El narrador postula esta explicación, pues cree que Demetrio escribió ese

diario anticipando dichos hechos y como un juego ficcional, pero tras su investigación se percata de que los sucesos son reales y objetivos, pues los sucesos narrados en el diario de Demetrio sí han ocurrido y han sido comprobados por el narrador protagonista. Este fragmento manifiesta una intención de explicar lo imposible, pero también una vacilación o confusión del narrador protagonista frente a los hechos anotados en el diario.

Tal como se observa, lo fantástico aborda temas que siempre han preocupado al hombre, por ello, no se puede decir que la literatura fantástica es escapista como algunos críticos o lectores creen, sino que trata temas universales desde otra perspectiva, que cuestiona la idea de realidad que tenemos.

3.3. LA RUPTURA DE LA NATURALEZA DE LA MATERIA

En la literatura fantástica, desde sus inicios, es común encontrar relatos en los que aparecen objetos que presentan propiedades que transgreden las leyes que rigen el funcionamiento de la realidad; esto implica que la materia sufre una transgresión en su naturaleza, ya que posee propiedades sobrenaturales que producen consecuencias, generalmente negativas, para los personajes que interactúan con ellas.

José Miguel Sardiñas (2002) llama a estos objetos fantásticos y los diferencia de los objetos mágicos; los primeros pertenecen a la literatura fantástica y los segundos, a la literatura maravillosa. Además, establece otras diferencias entre estos dos tipos de objetos:

(...) los objetos fantásticos son menos previsibles que los mágicos. Son como juguetes peligrosos, frente a los cuales se tienen muy pocas certezas. Uno puede darles cuerda con la seguridad de que van a hacer algo, casi siempre espectacular, pero nunca, o raras veces, puede imaginar qué va a ser ese algo, a dónde va a conducirnos, qué

consecuencias va a traernos. Aunque sí puede estar seguro —y esta es la tercera certeza— de que, si sobrevive al juego, ya no volverá a ser la misma persona de antes. Algo, dentro, habrá cambiado. (2002: 6)

Además, el crítico cubano sostiene que los objetos fantásticos no son gobernados por el azar, sino que eligen a un tipo de personaje que ha sido escogido por su conformación psicológica, por haber cometido una falta o por hallarse al borde de alguna crisis interior, es por ello que está obligado a llevarlo consigo sin saber que dicho objeto le causará la desgracia.

En el caso de Ribeyro, nuestro escritor aborda este tópico de manera evidente en el cuento “El libro en blanco”, objeto que causa la desventura, incluso la muerte, de las personas que se convierten en el propietario de dicho libro. También, se puede mencionar otros cuentos ribeyrianos en los cuales aparecen objetos dotados de cualidades sobrenaturales como el disco roto de “El cuarto sin numerar” o el pisapapeles de “Ridder y el pisapapeles”. En el primer cuento mencionado, el protagonista encuentra en su bolsillo el fragmento de un disco que ha traspasado las barreras del tiempo; en el segundo, el pisapapeles ha roto las barreras espaciales al aparecer en otro país tras haber sido arrojado en Lima. Estos objetos al presentar cualidades imposibles generan la perplejidad o extrañamiento de los personajes que tiene contacto con ellos, puesto que transgreden las leyes naturales de la realidad, a la vez que sugieren la existencia de otra realidad regida por otras reglas. También, se incluye en esta categoría el cuento “Nuit caprense cirius illuminata” que relata la desaparición de una mujer, ya que, según Lucio Lugnani, tal como plantea líneas abajo, el cuerpo humano también puede ser un objeto mediador de lo fantástico.

“Nuit caprense cirius illuminata” trata la historia de Fabricio, un hombre maduro, que suele pasar sus vacaciones de setiembre en la isla de Capri. Una mañana

reconoce a una mujer llamada Yolanda y decide seguirla, pero no logra alcanzarla y a través de una analepsis se cuenta cómo conoció a esta mujer española veinte años atrás cuando ella era adolescente y de la cual se enamoró, pero cuyo amor quedó truncado por las artimañas de Milagros, amiga de la muchacha. Tras su búsqueda, logra encontrarla y luego de conversar acuerdan reunirse al día siguiente por la noche. Pasan la noche a oscuras por una tormenta, luego de platicar sobre el pasado, tienen una noche apasionada. Pero al día siguiente, Yolanda ya no está, por lo que Fabricio decide buscarla en el hotel donde se hospedaba, sin embargo, los empleados niegan su estadía. Fabricio duda de lo que ha vivido y cree que todo ha sido producto del alcohol, pero cuando regresa a casa, el ama de llaves, le dice que ha encontrado un objeto. Fabricio vio que era la boina verde de Yolanda. El final del relato deja al protagonista y al lector en la incertidumbre, pues no se sabe si la experiencia vivida con Yolanda ha sido real o irreal. El narrador inserta algunas frases que refuerzan el carácter fantástico del relato. En el cuento sugiere que la relación se ha producido por un salto temporal movido por el deseo de Fabricio de recuperar el pasado perdido de un amor de juventud que quedó truncado y que ahora en su etapa de madurez viene a sacarlo de su vida rutinaria. El hecho fantástico parece derivarse a partir del deseo del protagonista de recuperar el pasado y representa un cuestionamiento al camino trazado en su existencia a partir de un amor no realizado. Este cuento también puede considerarse como parte del paradigma de lo fantástico moderno, pues lo fantástico se origina a partir de las vivencias del protagonista.

Para continuar la indagación sobre este tema, el análisis en este apartado se centrará en el cuento “El libro en blanco”.

Posturas críticas sobre “El libro en blanco”

Sobre este relato, Gerardo García Muñoz (2003) señala su parentesco, debido a la trama, con *La piel de zapa* de Balzac y “El Zahir” de Borges, pero a diferencia de los objetos mágicos de estas narraciones que son dadores de cosas buenas, aunque al final acarreen sucesos nefastos, el libro en blanco solo trae consigo desgracias y ningún beneficio para su portador.

Ewald Weitzdörfer (2008), al analizar esta narración, concluye que no es fantástico ni maravilloso. Para afirmar esto, toma como base las ideas de Caillois y sostiene que el cuento sería un ejemplo de lo inverosímil o de lo inexplicable (196). No se observa en esta crítica un sustento adecuado para tal afirmación.

Crisanto Pérez Esáin (2008) sostiene que se presenta la integración de lo extraordinario en la realidad; pero al analizar el relato, este investigador comete un craso error, pues asume que el narrador-protagonista del cuento es Ribeyro, es decir, confunde al autor real con el personaje del cuento. Un acierto es la inserción del cuento en lo fantástico y su relación con la escritura a través del libro. Es interesante lo que menciona sobre esto, pues el libro en blanco es la negación de la escritura, es decir, de la literatura y también de la propia existencia. El crítico encuentra que lo fantástico en “El libro en blanco” es una manera de explicar la realidad, aunque resulta extraordinaria; además de que el cuento relaciona la escritura y la vida.

Por otro lado, Antonio González Montes (2010) identifica a “El libro en blanco” como cuento fantástico por su relación con lo misterioso. El crítico enfatiza la importancia del libro como objeto trascendental en el desarrollo del cuento, como en “La botella de chicha” y “La insignia”. El autor señala la relación causal entre la posesión del libro y la ocurrencia de desgracias.

Peter Elmore (2010) señala la presencia del tópico del talismán, tema recurrente en la literatura fantástica, además de que en el libro confluye el objeto como joya de la escritura y como fetiche de la desgracia. No se observa mayor detalle en la opinión vertida por este investigador, pues se centra más en la producción realista de Ribeyro.

Historia y discurso en “El libro en blanco”

Este relato fue escrito en 1993 en París, pero fue incluido por Ribeyro en la edición de 1994 de *La palabra del mudo* en la sección *Cuentos de circunstancias* por la relación con otros relatos de ese libro, es decir, que el autor lo incluyó por la afinidad temática ligada a lo fantástico con otros cuentos de ese libro de 1958. El cuento está relatado en primera persona por un narrador autodiegético (narrador protagonista), cuyo nombre no aparece en la narración, pero este se presenta como un escritor de origen peruano que relata los extraños acontecimientos relacionados con el libro al cual hace referencia el título. El espacio en el que se desarrolla la trama es europeo, específicamente Francia, en espacios urbanos.

El narrador inicia su historia con la mención del encuentro con su amiga Francesca, una italiana dedicada a la venta de cuadros. El relato presenta algunas analepsis mediante las cuales el protagonista nos informa de los hechos acontecidos a Francesca cuando esta poseía el libro. Esta le relata al protagonista los infortunios por los que ha pasado sin saber la causa de ello: le había ido mal en los negocios y además se había divorciado del pintor peruano Carlos Espadaña. Tras la conversación en el departamento, Francesca le regala al narrador protagonista un libro en blanco, cuyo aspecto le había impresionado. Ya como propietario del libro, al narrador le suceden una serie de desventuras: primero, tiene problemas con el jefe, luego le recrudece una úlcera y, por último, cuando está recuperado, regresa al trabajo, pero renuncia por la

animadversión que el jefe le mostraba. Incluso, tuvo que viajar al Perú debido a que su madre enfermó. Este viaje lo deja sumido en la pobreza, debido a todo ello, su novia, llamada Patricia, decide dejarlo.

Para pasar el mal rato, se dedica a la vida bohemia con sus amigos aspirantes a escritores, entre ellos destacaba el poeta Álvaro Chocano, a quien regala el libro en blanco, movido por la simpatía. Tras esto, la buena suerte retorna al protagonista, pues nuevamente consigue trabajo como periodista y regresa con su novia, pero se entera tiempo después, por medio de la esposa de Álvaro Chocano, de que este amigo suyo padece cáncer y al poco tiempo muere. La viuda le comunica que Álvaro le ha dejado como herencia sus poemas inéditos y parte de su biblioteca, la cual llega en cajas. Tras estos hechos aciagos, se reencuentra con Francesca, quien le cuenta que le ha ido bien en los negocios e incluso se ha reconciliado con Carlos Espadaña y piensan casarse por segunda vez. Días más tarde, Patricia se rompe la pierna y a él lo desplazan en el trabajo, por lo cual renuncia. Su novia lo abandona cuando esta se recupera. Con la llegada de estos nuevos infortunios, decide enclaustrarse y revisar los libros dejados por Álvaro y allí, para sorpresa suya, reencuentra el libro en blanco. Algunos días después, Francesca le envía la invitación para su matrimonio y debido a que no tenía dinero, decide devolverles como regalo de matrimonio el libro en blanco. Pero días después, recibe el libro de vuelta, porque su amiga no podía aceptar algo que ya había regalado. Al revisar el libro, el narrador encuentra un poema de Álvaro Chocano que estremeció al protagonista, pues mencionaba el carácter maléfico del libro. Debido a ello, arroja el libro en un rosal; días después cuando regresa se queda inmóvil al observar que el rosal estaba marchito. Este hecho final comprueba el carácter fantástico del relato.

Al igual que en “Doblaje” o “Demetrio” e incluso “Ridder y el pisapapeles”, el personaje principal de “El libro en blanco” está relacionado con la escritura, pues es un

escritor peruano afincado en Francia que trabaja como periodista y traductor en una agencia de noticias. Así Ribeyro construye un personaje al cual ha dotado de sus rasgos y experiencias de vida y que será el protagonista de los hechos fantásticos en torno al libro. Esto demuestra la preferencia de Ribeyro por personajes artistas o ligados al arte para sus cuentos fantásticos. Otro rasgo común es la clase social de sus personajes de sus cuentos fantásticos, que generalmente pertenecen a la pequeña burguesía. El protagonista de “El libro en blanco”, por ejemplo, es un pequeño burgués que todavía no se ha consagrado como un escritor reconocido por lo cual tiene que sobrevivir realizando labores aledañas a la escritura.

Lo fantástico en “El libro en blanco”

En cuanto a las condiciones de lo fantástico, “El libro en blanco” es un cuento que cumple las características ya mencionadas que permiten inscribirlo dentro de lo fantástico. En primer lugar, el hecho sobrenatural se manifiesta mediante la característica del libro de producir la desgracia de sus propietarios, incluso, puede causarles la muerte. Además, el texto no presenta ninguna explicación lógica para este rasgo negativo del libro. Los efectos negativos que produce el libro a sus propietarios se descubren al final, como una explicación causal de los sucesos aciagos que les ocurren a los poseedores del texto.

El cuento también presenta un marcado realismo que ayuda a darle mayor verosimilitud a la historia narrada, pues el narrador menciona espacios reconocibles de la realidad extratextual en la cual estamos inscritos el autor y los lectores, lo que implica la semejanza del mundo ficcional del relato con el mundo en el cual vivimos. La mención de espacios como París, Florencia e incluso al Perú le confieren mayor verosimilitud al cuento.

La tercera condición de lo fantástico que hace referencia a la presencia del miedo también es un rasgo evidente en el cuento, ya que el sentimiento de temor es percibido por el narrador protagonista y aparece mencionado casi al final del relato cuando encuentra el poema que muestra la naturaleza maldita del libro: “La lectura de este poema me dejó atónito. Pasé unos días aterrado, sin atreverme a tocar el libro en blanco que dejé sobre mi escritorio” (Ribeyro 1994: 145).

En lo que respecta a la negatividad del hecho fantástico, esta se percibe en la propensión a la desgracia que genera el libro a sus propietarios, ya que tiene la capacidad de llevarlos incluso a la muerte si lo poseen por mucho tiempo; este carácter trágico afecta a seres humanos, así como no humanos, tal como ocurre con el rosal, el cual aparece marchito al final del relato, lo que confirma su carácter maléfico.

El objeto fantástico y el libro

El tema del objeto que presenta propiedades sobrenaturales ha sido poco estudiado por la crítica o ha sido tratado de manera tangencial. El objeto sobrenatural ha sido motivo de varios cuentos fantásticos y maravillosos en los cuales ha tenido una función importante, ya que es el generador de las situaciones y el desarrollo del cuento. Este objeto puede presentar propiedades sobrenaturales que implican una ruptura de las leyes físicas vinculadas a la materia. Estas cualidades pueden ser inicialmente benéficas o maléficas para la persona que lo posee, aunque, como señala Sardiñas, el objeto fantástico causará a la larga la perdición de la persona, ya sea la condenación de su alma, la locura o la muerte.

Si bien el objeto con poderes extraordinarios aparece también en los cuentos maravillosos, este no tiene la misma función que en los cuentos fantásticos. En los cuentos maravillosos, los objetos con propiedades sobrenaturales son asumidos como

normales y posibles, y pueden desencadenar efectos positivos o negativos a los personajes; en cambio, en los cuentos fantásticos, dicho objeto es asumido como extraordinario e imposible, además de que generalmente produce consecuencias negativas a los personajes, como ejemplos, se puede mencionar narraciones en las cuales se aprecia ello, como *El retrato de Dorian Gray* (Wilde), *La piel de zapa* (Balzac), “La pata de mono” (Jacobs), “El libro de arena” (Borges), entre otras.

Una clasificación que podría ser útil para nuestro análisis es la planteada por José María Martínez, quien estudia y clasifica el objeto a partir del término “objeto mediador” propuesto por el crítico italiano Lucio Lugnani. Los objetos mediadores son aquellos que “en el relato fantástico materializan el momento de fricción entre los dos órdenes ontológicos y proponen así la existencia real de un acontecimiento extraordinario o inexplicable” (2010: 365). Estos objetos son clasificados por Martínez en tres tipos: 1. Los objetos neutros no presentan ningún poder o fuerza mágica o extraña; son testigos silenciosos de un hecho inexplicable y suelen tener una importancia secundaria en el desarrollo de la trama hasta el desenlace. Estos objetos pueden provenir del ámbito extraordinario, pero terminan alojándose en el mundo cotidiano; otros, en cambio, proceden del ámbito cotidiano, se alojan momentáneamente en el ámbito extraordinario y luego son recuperados para la normalidad por uno de los testigos del acontecimiento inexplicable. Son objetos regulares u ordinarios de sus respectivos mundos oficiales. Como ejemplo, se menciona la brújula y la estatuilla de “Tlon, Uqbar, Orbs Tertius” de Borges. 2. Los objetos talismanes presentan un poder o fuerza extraordinarios y arriban al mundo cotidiano para causar asombro o terror de los habitantes de este. Este objeto talismán suele recibir la focalización narrativa desde el inicio del relato y su ingreso en la anécdota se convierte en el desencadenante más o menos explícito de las acciones o experiencias anormales. Para ejemplificar se

menciona el amuleto de “La pata de mono” de Jacobs. 3. El cuerpo humano también puede ser considerado como objeto. Algunas veces puede ser equivalente a un objeto neutro, el cual no sufre transformaciones. En otras ocasiones puede padecer algún tipo de mutación parcial o total, que el narrador o protagonista relaciona con el fenómeno inexplicable. Por ejemplo, el crítico menciona “El caso de la señorita Amelia” de Rubén Darío (366-367).

En el cuento, el libro en blanco es un objeto talismán, ya que posee una cualidad sobrenatural, la cual consiste en causar la desgracia e incluso la muerte de sus propietarios. Esta propiedad solo se conoce al final del relato, pero a lo largo de este hay momentos en que la narración se focaliza en el libro, aunque el narrador no sabe el poder funesto que trae consigo este libro en blanco, hasta que lee el poema escrito por Álvaro Chocano en una de las páginas de dicho objeto maléfico:

Objetos réprobos maléficos
 Contienen todas las penas del mundo
 Líbrate de ellos como de una maldición
 La de la gitana que desdeñaste en tu infancia
 La del amigo que ofendiste un día
 Una estatuilla egipcia puede enloquecerte
 Un anillo arruinarte
 Un libro no escrito conducirte a la muerte. (145)

La última línea del poema revela claramente el carácter maléfico del libro, por lo tanto, el poema funciona como una explicación de los hechos aciagos que el libro ha generado a todos los propietarios, incluyendo al mismo protagonista, por ello, este decide tirarlo en un rosal para escapar de su funesto poder, para luego comprobar el halo maléfico que posee dicho objeto al encontrar marchito el rosal días después. Este

elemento refleja la autoconciencia del género fantástico que el narrador utiliza para darle mayor verosimilitud al relato.

El libro como símbolo

Según los diccionarios de símbolos de Chevalier y Cirlot, con respecto al simbolismo del libro, este representa la ciencia y la sabiduría, es decir, el conocimiento supremo, e incluso estos autores plantean que el libro simboliza el universo por lo amplio del conocimiento que alberga. Chevalier señala además que un libro cerrado significa la materia virgen y si está abierto, la materia fecundada (1986: 645); pero no hay referencia a un libro en blanco, aunque el poema del cuento sugiere que el libro no escrito representa la muerte. Si bien los rasgos positivos de ciencia y sabiduría se asocian con el libro; en el caso del libro del relato, por el contrario, al estar en blanco no se puede extraer conocimiento de él, es un libro inútil, por ello, se asocia con la fatalidad, con la enfermedad y la muerte de quien sea propietario de este objeto.

En muchos relatos fantásticos o maravillosos, los libros contienen conocimientos que ayudan a sus poseedores, ya que se vinculan a la magia o la brujería; es el contenido forjado a través de las palabras el que encierra un poder, ya que permiten crear o alterar la materia o la realidad. En el cuento de Ribeyro, la ausencia de escritura en el libro implica la fatalidad y la muerte del escritor. Si relacionamos el libro con la labor del escritor, este artista del lenguaje escribe un texto, la mayoría de veces, con la intención de que este llegue a un receptor, por ende, busca la publicación de su obra, como parte del proceso de la comunicación literaria; pero, en muchos casos, el escritor nunca llega a publicar o pasa por una etapa de sequía creativa, de improductividad, lo cual le produce una angustia, porque esto significa la inutilidad de

su existencia. Esto experimenta el protagonista del relato cuando, por segunda vez, es víctima de nuevas desventuras sin saber que otra vez es propietario del terrible libro:

Otra vez quedé así librado a la soledad, la pobreza y la melancolía. Y sin ánimo de convocar a mis viejos amigos escritores, para desquitarnos en casa de nuestras frustraciones en ágapes secretos, alcohólicos y muchas veces turbulentos. Quise aprovechar esos momentos de enclaustramiento para escribir artículos y rematarlos al primer diario o revista que se interesara, pero me encontraba seco, estéril y no pude sino pergeñar banalidades que fueron rechazadas. (144)

Volviendo al cuento, el protagonista es un peruano afincado en París que se dedica a otras labores en lugar de escribir: trabaja en varios oficios para mantenerse, se entrega a la vida bohemia junto a sus amigos. Por ello, el libro en blanco es una metáfora de la muerte, la esterilidad y la incomunicación. El libro en blanco representa así la esterilidad creativa del escritor que traería consigo el olvido y en consecuencia la muerte y la negación de la trascendencia a través del tiempo que busca el arte y el artista.

Este libro carente de escritura representaría el temor a la muerte, es decir, el miedo del escritor a no trascender, a ser olvidado por la humanidad, lo cual implica el miedo no solo a la desaparición física, sino también a la desaparición espiritual. En el cuento, se percibe que hay un deseo de trascendencia del hombre en el tiempo a través de las obras, por lo tanto, el relato presenta un marcado matiz existencialista. Los personajes que poseen el libro maléfico son generalmente artistas que caen en una etapa de mala suerte vinculada a la esterilidad creativa. Uno de los primeros propietarios es Carlos Espadaña, un pintor peruano, que mientras es poseedor del libro, sufre un accidente de tránsito, luego un robo donde su obra pictórica abstracta es malograda por ladrones que no comprenden su arte y por último se divorcia de Francesca. El segundo

dueño del libro es el protagonista del cuento, del cual ya se ha hablado con mayor amplitud. El tercer poseedor es Álvaro Chocano (apellido en clara referencia a José Santos Chocano); este poeta recibe como regalo el libro, en el cual escribe un largo poema que nunca logra terminar y del que apenas escribe ocho líneas para luego morir producto de un tumor cerebral. Tal como se deduce del relato, este personaje se percata del carácter maléfico del libro, pues antes de morir escribe el aciago poema que muestra el rasgo sobrenatural y maldito del libro. Al parecer el haber escrito en el libro en blanco le trajo la muerte por haber transgredido sus páginas inmaculadas y descifrar su misterioso poder.

En un plano particular la ausencia de la escritura para el escritor representa la muerte, ya que no hay un producto artístico que le permita pervivir en el tiempo; en un plano más general, la ausencia de la escritura representa la desaparición de la historia del ser humano, ya que con la escritura surgió la historia, pues a través de ella no solo se ha conservado los conocimientos a lo largo de los siglos, sino también el devenir del desarrollo de la humanidad.

Como vemos la ruptura de la naturaleza de la materia, en este caso del libro en blanco no solo es un motivo fantástico, sino también se relaciona a otros temas ligados a la realidad que nos rodea, por ello, la literatura fantástica no es una forma de escapismo de la realidad, sino que es otra forma de abordarla.

3.4. LA RUPTURA DE LAS DIMENSIONES ESPACIO-TEMPORALES

El tiempo y el espacio son dimensiones físicas en las cuales se desenvuelve el ser humano. Estas categorías implican reglas que le dan certeza al hombre de que el universo es único y estable, pero qué ocurre cuando las leyes que creíamos inmutables sufren una ruptura y se produce la traslación de una persona o un objeto a un lugar o

tiempo distintos del que pertenecían. Este motivo ha sido argumento de gran cantidad de relatos fantásticos, en los cuales el espacio y el tiempo ya no son dimensiones infranqueables, sino que son transgredidos para mostrar al ser humano que hay otra realidad regida por otras reglas. Las tres dimensiones del espacio y el tiempo, considerado como la cuarta dimensión, presentan leyes que dan estabilidad y seguridad al ser humano de su ubicación en este mundo, pero que al ser rotas constituyen una transgresión o una amenaza para su concepción de realidad.

Ribeyro ha abordado este tópico de la ruptura de las dimensiones espaciotemporales en los cuentos “Ridder y el pisapapeles”, “El cuarto sin numerar”, y “El carrusel”.

“El cuarto sin numerar” es un cuento que se desarrolla en un espacio urbano en el que el narrador protagonista es atraído por un edificio y entra a un cuarto sin numerar. En dicha habitación, molesto por la música de un gramófono, destroza un disco y luego aparece una mujer, mientras está con ella, él experimenta un cambio de su apariencia por lo que decide salir de dicho espacio frente a la mirada atónita de los otros habitantes del edificio, quienes se sorprendían de que haya entrado al cuarto sin numerar. Cuando regresa a casa, piensa que todo ha sido un sueño, pero se da cuenta de que tiene un fragmento del disco en el bolsillo y que encaja con uno de los discos que tenía guardado en un armario, con ello recuerda la melodía que cantaba su madre cuando él era niño. El ingreso al cuarto sin numerar supone un viaje temporal al pasado, que permite recordar a la madre y tal vez sus actividades que no eran bien vistas por los vecinos. Por lo tanto, la ruptura del tiempo supone para el protagonista conocer un fragmento de la vida de su progenitora, incluso el cuento podría ser analizado desde una perspectiva psicoanalítica, pues se puede establecer mediante este viaje temporal las relaciones del protagonista con su madre.

“El carrusel” es el cuento más experimental de Ribeyro, ya que se presentan 16 niveles de narración mediante el uso de la técnica de las cajas chinas, es decir la narración dentro de la narración o relatos enmarcados. Así a partir del primer narrador, un visitante de la ciudad de Francfort que se encuentra con un exsoldado alemán con una mano mecánica, se despliega varias narraciones sucesivas en la que un narrador pasa la posta a otro hasta que el penúltimo narrador, el cual es un médico menciona la historia de un muchacho que tiene mutiladas la nariz y las orejas al parecer por una mano mecánica. Este médico cede la voz al último narrador que es realmente el primero, pues el cuento empieza y termina con el mismo párrafo. Por lo tanto, se percibe en el cuento una estructura circular que hace recordar a *Rayuela* de Julio Cortázar. A nivel estructural el cuento presenta la técnica de las cajas chinas, pero a nivel del contenido observamos también una ruptura del tiempo, pues a través de la narración sucesiva que va hacia el pasado nos enteramos del futuro del primer narrador. Por lo tanto, se ha transgredido el tiempo lineal para sugerir el carácter circular del tiempo, esta transgresión le da carácter fantástico al cuento. En el cuento, la trama ha perdido importancia, pues los narradores buscan explicar al oyente con su historia la causalidad de un hecho, pero no lo hacen porque rápidamente se pasa a una digresión, así el absurdo se instaura en el relato. Las historias están enmarcadas entre la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam, en las cuales se muestran las relaciones conflictivas de poder que se daban en dicha época. Así la ruptura temporal sirve no solo para cuestionar la idea de tiempo, sino también para sugerir el absurdo de las guerras.

Debido a esta transgresión no solo a nivel de la historia, sino también a nivel del discurso y la estructura, este cuento se inserta en el paradigma de lo fantástico posmoderno.

El cuento que se analizará en este apartado será “Ridder y el pisapapeles”.

Posturas críticas sobre “Ridder y el pisapapeles”

Uno de los primeros críticos que reconoce el carácter fantástico de este cuento fue Wáshington Delgado (1973), quien reconoce la influencia de Kafka y Borges en “La insignia” y “Ridder y el pisapapeles”. Debido a la brevedad del prólogo, solo alcanza a reconocer la atmósfera angustiosa y opresora de los relatos fantásticos de Ribeyro, además de que resalta las situaciones banales y triviales en los que se desenvuelve el hecho fantástico; opinión acertada, ya que lo fantástico en el cuento se instaura a partir de una visita tediosa a la casa de un escritor.

Harry Belevan (1977), con respecto a “Ridder y el pisapapeles”, menciona que la intención fantástica se produce casi al margen de la anécdota, de manera repentina frente a la trivialidad de los hechos. Esto es cierto, pues lo fantástico del cuento se revela al final.

James Higgins también clasifica a “Ridder y el pisapapeles” como un cuento fantástico en su libro *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro* (1991). Resalta, sobre todo, la anticipación del desenlace del cuento, pues el mundo ficticio creado en las novelas de Ridder, en las cuales se rompen las coordenadas espacio-temporales, se trasplanta al mundo real a través de la presencia del pisapapeles perdido años atrás, y que ahora estaba en la casa de Ridder, quien le da una explicación que sume al narrador en la perplejidad (159).

Boniface Ofogo Nkama (1994), al referirse a este cuento, indica que se produce una transgresión del tiempo y del espacio y ya desde el inicio del relato el personaje tiene la extraña sensación de semejanza entre el paisaje belga y el peruano. Además, sostiene que el cuento está construido a partir de la alegoría de la desilusión, pues el narrador-personaje se siente defraudado cuando conoce a su héroe literario, el escritor Ridder, quien no cree en la existencia del tiempo ni en las fronteras del espacio. Esto

lleva al crítico camerunés a proponer que Ridder es un ser irreal como los personajes de sus novelas. Otra afirmación vertida es que el pisapapeles no es un objeto mágico, sino que las fronteras geográficas y las diferencias horarias “han sido borradas prodigiosamente” (338). Es discutible, a nuestro parecer, esta idea que niega el carácter de objeto mágico del pisapapeles, pues el cuento sugiere poseer esta naturaleza mágica o fantástica.

Gerardo García Muñoz (2003) plantea que, a diferencia de lo fantástico practicado por Borges y Bioy Casares, lo fantástico en “Ridder y el pisapapeles” se debe al azar, pues es la casualidad lo que configura lo fantástico. Es el azar lo que altera las coordenadas cronológicas y espaciales del cuento, y que también están presentes en las obras literarias y en la conversación de Ridder, como si la obra de este escritor belga fuese una imagen especular del cuento que leemos. Señala además que Ribeyro utiliza en esta narración un procedimiento recurrente en él, el cual es la anticipación, pues, en las obras de Ridder, las coordenadas geográficas y temporales no son precisas y existe una superposición entre el paisaje peruano y el belga, que el protagonista asume como iguales. Una propuesta interesante sobre el relato, planteada por el crítico mexicano, es el carácter demiúrgico de Ridder, pues este sabe quién arrojó el pisapapeles y las circunstancias en que esto pasó. Al final opina que, si bien Ribeyro quiere hacernos creer que en el cuento hay una ausencia de lógica, este tiene una explicación, puesto que, a pesar del aparente azar, se sugiere la presencia de la fuerza de un orden que explica la ficción (89). Sobre esto, podemos decir que esta supuesta explicación está fundada en lo sobrenatural y que no anula el efecto fantástico del relato.

Vivian Abenshushan (2009), propone que “Ridder y el pisapapeles” muestra la insuficiencia del hombre, creyente ingenuo de la razón y la ciencia, para explicar la realidad, en la cual camina en la oscuridad.

Peter Elmore indica que el cuento es un divertimento fantástico, único de este tipo en el libro *Los cautivos*, y plantea que las semejanzas entre los espacios del Perú y Bélgica son un anticipo del final, pero el crítico no ahonda más en el relato.

Jorge Coaguila explica la génesis del cuento recurriendo a los datos anecdóticos brindados por el propio cuentista. Plantea que salvo el final sorpresivo, todo el cuento está gobernado por la decepción; además relaciona este cuento con la propuesta de Cortázar, quien propone la presencia de lo “mágico” en lo cotidiano (2011: 24).

Historia y discurso

“Ridder y el pisapapeles” es un cuento que forma parte del libro *Los cautivos* que fue publicado en 1972. El relato es narrado en primera persona por un narrador protagonista, es decir, un narrador autodiegético. Este personaje innominado cuenta de su afición por el escritor Charles Ridder, cuya obra llegó a conocer por azar, luego de visitar la casa de madame Ana. Esta le propone ir a visitar al escritor, ya que este es su padrino. Así el narrador acompañado de madame Ana llegan a la casa de campo de Ridder, quien los recibe con frialdad e incluso demuestra indiferencia cuando su ahijada le habla de sus familiares comunes. El protagonista interroga a Ridder sobre los personajes de sus novelas, pero este no le responde. Así transcurre el almuerzo lleno de apatía, con lo cual el narrador se va desilusionando de la personalidad del escritor. Al igual que sus novelas, las historias que en la merienda cuenta Ridder son ilógicas o absurdas, pues mezclan espacios, tiempos y personajes. Ya consumido por el tedio, el protagonista se pone de pie, enciende un cigarrillo y de pronto ve y reconoce el pisapapeles que hace diez años había arrojado en Lima a unos gatos que no lo dejaban dormir y que no pudo encontrar cuando fue a buscarlo al día siguiente. Sorprendido, cogió el pisapapeles e interrogó a Ridder sobre cómo lo había conseguido; este le

contesta que lo encontró hace diez años, que cayó a sus pies una noche en que escuchó ruido fuera de la casa. Ante la pregunta del protagonista sobre la manera como había llegado el pisapapeles, Ridder le responde: “Usted lo arrojó”. Es en este momento en que se activa lo fantástico, pues hasta ese instante el relato estaba marcado por la desilusión y el tedio.

Nuevamente, encontramos que los personajes están ligados a la literatura, ya que Ridder es un novelista belga con cierto reconocimiento y holgura económica que vive aislado en una casa cerca al mar. Por otro lado, el narrador protagonista es un peruano, también dedicado a la literatura no solo como lector, sino también como escritor, ya que de manera implícita se entiende que él es el autor del cuento que estamos leyendo. Este personaje de origen peruano, aprovechando su estancia en Europa, ha decidido conocer a Ridder, novelista a quien admira. El mundo representado corresponde al espacio europeo, continente preferido por Ribeyro para mostrar vez lo fantástico y que ayuda al desenvolvimiento de la trama.

Lo fantástico en “Ridder y el pisapapeles”

En el cuento, lo fantástico se descubre al final del relato, cuando el narrador se da cuenta del hecho sobrenatural de la traslación del pisapapeles de Lima a Bélgica. Este hecho constituye el primer requisito para considerar este cuento como fantástico, ya que implica la transgresión de la dimensión espacial e incluso temporal, pues el pisapapeles ha realizado un viaje imposible desde Lima hasta la costa de Bélgica, en el cual el tiempo de viaje se ha anulado. En el cuento, el hecho fantástico se manifiesta al final del relato cuando el narrador reconoce el pisapapeles. Este narrador personaje pasa de un estado de expectativa por conocer al novelista a la completa desilusión hacia Ridder, quien se muestra apático a lo largo de la visita. Cuando el narrador personaje se

focaliza en el pisapapeles, el tono del cuento cambia de la desilusión a la sorpresa y misterio, en el momento en que Ridder afirma saber el origen de este objeto que podría ser considerado como un objeto fantástico, como el libro en blanco del cuento del mismo nombre. La cualidad fantástica de este objeto sería que puede transgredir las dimensiones de espacio y tiempo, tal como refiere el cuento, ya que el pisapapeles es lanzado en Miraflores, Perú, pero aparece en la casa de campo de Ridder en Bélgica, además de ello, no solo se han anulado las barreras espaciales, sino también temporales, con lo cual se cuestionan las leyes de la física clásica.

En cuanto al hiperrealismo del relato fantástico, la mención de espacios urbanos reconocibles como Bélgica, Lima y Miraflores revela el marco realista del mundo en que se desenvuelve la historia y que ayudan a darle verosimilitud al relato, pues el mundo representado hace referencia a espacios de la realidad extratextual, en el que nuevamente Ribeyro manifiesta su preferencia por espacios europeos.

Con respecto a la presencia del miedo, en el relato no se presenta de manera fehaciente la sensación de miedo, aunque la respuesta final de Ridder de alguna manera instaura una atmósfera de incertidumbre y temor frente a la naturaleza de este personaje, pues él sabe que el protagonista arrojó el pisapapeles diez años atrás, lo que confiere al personaje un carácter mágico o demiúrgico, pues presenta la naturaleza de un ser con rasgos sobrenaturales.

Por último, la negatividad de lo fantástico se atisba de manera implícita, pues la ruptura de las fronteras espacio-temporales implica la transgresión de las leyes físicas que gobiernan nuestro mundo; esta relatividad implicaría un caos en el mundo real que afectaría la idea de realidad que tiene el ser humano. El final del cuento es abierto, pues hay una incertidumbre con respecto a la reacción del narrador protagonista frente a la respuesta que Ridder le da sobre la procedencia del pisapapeles.

Debido al tratamiento del tema en la que se cuestiona la realidad, pues se sugiere el carácter ficcional de esta, ya que en las obras de Ridder se transgreden las fronteras del espacio y del tiempo, lo que ocurre también en el mismo nivel de realidad en la que se encuentra el narrador y el mismo Ridder, por ello, este cuento se ubica en el paradigma de lo fantástico posmoderno.

El personaje escritor y la ruptura de las dimensiones espacio-temporales

En este relato, al igual que en los cuentos que se han analizado anteriormente, aparece otro escritor como personaje, en este caso llamado Charles Ridder, quien es admirado por el narrador protagonista. A lo largo del relato, el narrador hace referencia a la relatividad del espacio y del tiempo. Desde las primeras líneas, el narrador parece anticipar esta relatividad de las dimensiones físicas al minimizar el tiempo y el espacio.

Para ver a Charles Ridder tuve que atravesar toda Bélgica en tren. Teniendo en cuenta las dimensiones del país, fue como viajar del centro de una ciudad a un suburbio más o menos lejano. Madame Ana y yo tomamos el rápido de Amberes a las once de la mañana y poco antes de mediodía, después de haber hecho una conexión, estábamos en el andén de Blanken, un pueblecito perdido en una planicie sin gracia, cerca de la frontera francesa. (Ribeyro 1994: 121)

Luego, el narrador menciona que Ridder escribe novelas en las cuales combina tiempos, espacios y personajes:

Intemporales, trascurrían en un país sin nombre ni fronteras, que podía corresponder a una kermese flamenca, pero también a una verbena española o a una fiesta bávara de la cerveza. Por ella discurrían hombres corpulentos, charlatanes y tragones, que tumbaban a las doncellas en los prados y se desafiaban en combates singulares, en los que predominaba la fuerza sobre la destreza. Carecían de toda

elegancia esas obras, pero eran coloreadas, violentas, impúdicas, tenían la fuerza de un puño de labriego haciendo trizas un terrón de arcilla. (121)

Este fragmento anticipa el hecho fantástico de la traslación espacio-temporal del pisapapeles, lo que implica la relatividad de las dimensiones del espacio y del tiempo. Incluso líneas debajo, el narrador al conocer a Ridder, y observar sus rasgos traza una semejanza entre el escritor y los personajes de sus novelas:

Ridder estaba sentado en un sillón de su sala-escritorio, con las piernas cubiertas con una frazada y al vernos aparecer no hizo el menor movimiento. No obstante, por las dimensiones del sillón y el formato de sus botas, pude apreciar que era extremadamente fornido y comprendí en el acto que entre él y sus obras no había ninguna fisura, que ese viejo corpachón, rojo, canoso, con un bigote amarillo por el tabaco, era el molde ya probablemente averiado de donde habían salido en serie sus colosos (122).

Con esta afirmación, el narrador establece la idea de que no hay límites entre la ficción y la realidad, que los personajes y espacios de las ficciones de Ridder son realmente prolongaciones o extrapolaciones de la realidad en la que vive el escritor. Tampoco hay límites en las dimensiones de espacio y tiempo, puesto que un pisapapeles lanzado en el Perú puede transgredir las fronteras espaciales y llegar a Bélgica. Pero lo que inquieta al narrador personaje es la seguridad y conocimiento de Ridder sobre el hecho imposible del viaje espacial del pisapapeles. El texto sugiere la idea de que Ridder es una especie de mago o demiurgo, pues toma tal hecho con naturalidad o normalidad y sin ningún sobresalto, ya que sabe que el protagonista reconocerá el objeto, por ello, presta toda su atención al joven visitante cuando este toma el pisapapeles como si estuviera esperando la pregunta. El texto sugiere que Ridder es un ser omnisciente, porque sabe cómo llegó el pisapapeles y quién lo arrojó. Para él, no existen límites de espacio ni de tiempo, y eso se revela en la respuesta a modo de pregunta que le hace al narrador.

—Pero dígame, señor Ridder, insistí, ¿en qué mundo viven sus personajes? ¿De qué época son, de qué lugar?

—¿Época?, ¿lugar? —preguntó a su vez y volviéndose a madame Ana le interrogó sobre un perro que seguramente les era familiar. (123)

A partir de esta respuesta, se puede deducir que para Ridder estas categorías no son importantes, es por ello que en su obra narrativa y en las anécdotas que cuenta en el almuerzo las dimensiones de espacio y tiempo son relativas y triviales:

Solo cuando llegamos al postre, al beber medio vaso de vino, se animó a hablar un poco y narró una historia de caza, pero enredada, incomprensible, pues transcurría tan pronto en Castilla la Vieja como en las planicies de Flandes y el protagonista era alternativamente Felipe II y el mismo Ridder. En fin, una historia completamente idiota. (123)

Ridder presenta las cualidades de un ser con rasgos sobrenaturales que está por encima de las leyes físicas del tiempo y del espacio, por ello, impregna sus obras con una marcada relatividad de estas dimensiones; además, como mencionamos, este escritor tiene la naturaleza de un demiurgo omnisciente, es decir, de un dios, ya que está enterado de que fue su visitante peruano quien arrojó el pisapapeles sin que nadie se lo haya dicho. Por lo tanto, se puede deducir que el escritor es equiparado con un dios, ya que al igual que este ser que tiene el poder de crear el mundo y los seres que lo habitan, el escritor también tendría dicha capacidad para organizar un mundo a través de las palabras y crear personajes sobre los cuales podría decidir su destino. Así Ridder no solo puede decidir el destino de sus personajes y relativizar las dimensiones de espacio y tiempo, sino que puede conocer las acciones de personas de su nivel de realidad, como la de su admirador peruano. Así el cuento nos hace recordar el papel del escritor como creador de un mundo hecho de palabras en el que utiliza elementos del mundo extratextual para crear una nueva realidad.

CONCLUSIONES

1. Hasta la primera década de este siglo, la narrativa fantástica ha sido marginada por la crítica tradicional, la cual ha impuesto la narrativa realista como canónica, ya que esta muestra aparentemente los procesos sociales y políticos del país. Además, la crítica tradicional ha creído que la literatura fantástica es escapista y desligada de la realidad social y política, lo cual es totalmente errado, puesto que lo fantástico se introduce en un contexto realista para criticar la idea de realidad y, muchas veces, también para mostrar los problemas sociales y políticos de nuestro país.
2. La crítica sobre los cuentos fantásticos de Ribeyro ha sido escasa hasta fines del siglo XX, ya que la mayoría de críticos ha preferido analizar la vertiente realista de sus relatos y ha visto con desdén la vertiente fantástica. En ese periodo, ha habido algunos intentos de dar cuenta de lo fantástico en la narrativa corta de Ribeyro, pero el análisis de estos cuentos se ha hecho muchas veces desde una visión realista y sin la utilización de la teoría de lo fantástico. Esto ha inducido al error a algunos críticos, ya que incluyen dentro de lo fantástico a cuentos absurdos o realistas como “La insignia” o “Silvio en El Rosedal”.
3. A partir del presente siglo, ha habido una mayor preocupación por la narrativa fantástica de Ribeyro, la cual ha sido analizada de manera más objetiva y a través de la utilización de la teoría de lo fantástico. Los investigadores han utilizado los aportes teóricos de Todorov, Vax, Caillois, Ceserani, Bessiere, Barrenechea, Campra, Roas, entre otros, lo cual ha permitido establecer una lista más adecuada de los cuentos fantásticos de Ribeyro e incluso se han planteado también clasificaciones de dichos relatos.

4. A partir del análisis de varios teóricos de lo fantástico, se ha establecido que existen cuatro requisitos que permiten distinguir si un texto es fantástico. En primer lugar, la presencia de un elemento sobrenatural es un rasgo indispensable de lo fantástico. Este hecho sobrenatural establece un conflicto entre dos órdenes: lo posible y lo imposible (o lo natural y lo sobrenatural). El segundo requisito es el marcado realismo o hiperrealismo del mundo representado, el cual es importante para que se genere el efecto de lo fantástico. El tercer rasgo es la presencia del miedo como efecto de la inserción de lo sobrenatural en el mundo real; se trata de un miedo metafísico o sentimiento de inquietante extrañeza que experimenta el personaje y el lector frente a la transgresión que implica lo fantástico. El último rasgo es la negatividad de lo fantástico, ya que el hecho sobrenatural genera la perdición del protagonista, ya sea la condenación de su alma, la locura o la muerte o el sentimiento de inquietante extrañeza al ser cuestionadas las leyes de la realidad.
5. Ribeyro tuvo en su etapa inicial una inclinación por lo fantástico y lo absurdo, esto se aprecia en sus cuentos que fueron publicados en revistas y diarios de la década del 50. En esos relatos se percibe la influencia de Franz Kafka. Nos referimos a cinco de los seis cuentos que fueron recopilados por Jorge Coaguila: “La vida gris”, “La huella”, “El cuarto sin numerar”, “La careta” y “La encrucijada”. El escritor no incluyó estos relatos en *La palabra del mudo* por ser cuentos imitativos de otros autores. Esta vena fantástica aparece nuevamente en *Cuentos de circunstancias* y luego aparece intermitentemente en otros libros posteriores.
6. Ribeyro, al hablar de sus cuentos fantásticos, demuestra una concepción de lo fantástico cercana a lo maravilloso, puesto que no tenía conocimiento teórico de esta modalidad, por lo que basa sus opiniones en concepciones realistas. El autor reconoce la influencia de Kafka en sus cuentos primerizos, y en sus cuentos posteriores de Poe y Cortázar.

7. Hay una notable diferencia entre lo absurdo y lo fantástico: lo absurdo implica un hecho que transgrede la lógica y el sentido común, pero que no vulnera las leyes de la realidad, por ello, cuentos como “La insignia”, “Silvio en El Rosedal”, “La careta” y “La molicie” pertenecen a lo absurdo, pues no hallamos un elemento sobrenatural que transgreda la realidad. “La encrucijada” es un cuento de atmósfera kafkiana que incluso se puede incluir dentro de lo maravilloso. Algunos de estos cuentos también tienen elementos grotescos o alegóricos que no permiten incluirlos dentro de lo fantástico; por lo tanto, estos cuentos no pertenecen a la modalidad fantástica.
8. Los cuentos fantásticos de Ribeyro representan más del 10% de su producción cuentística y a partir de una lectura total de sus cuentos (97 cuentos en la última edición de Seix Barral del 2009) y de la aplicación de la teoría de lo fantástico se ha permitido establecer que los cuentos fantásticos de Ribeyro son diez: “La huella”, “El cuarto sin numerar”, “Doblaje”, “El libro en blanco”, “Ridder y el pisapapeles”, “Los jacarandás”, “Demetrio”, “El carrusel”, “Escenas de caza” y “Nuit caprense cirius illuminata”.
9. La producción fantástica de Ribeyro se puede agrupar en cuatro ejes temáticos, los cuales implican una transgresión o ruptura de las leyes que rigen la realidad. La primera es la ruptura de la identidad personal. La segunda es la ruptura de la frontera entre la vida y la muerte. La tercera es la ruptura de la naturaleza de la materia. Y la última es la ruptura de las dimensiones espacio-temporales. Esta clasificación no es cerrada y se observa que algunos cuentos de Ribeyro pueden ser clasificados dentro de dos categorías, aunque generalmente se presenta el predominio de uno de estas rupturas o transgresiones.
10. La ruptura de la identidad personal engloba a los relatos en los cuales la unidad y la identidad de la persona sufre una escisión, fragmentación o desdoblamiento, tal como ocurre en “Doblaje”, “La huella” y “Los jacarandás”. En “Doblaje”, se aborda el tema

del doble, relato que no solo aborda el desdoblamiento de la identidad personal, sino que también hace referencia a las relaciones culturales entre metrópoli y colonia que se ven representadas a través del protagonista inglés y su doble australiano. Por lo tanto, el tema del doble aborda el problema de la identidad y las tensiones culturales históricas producidas por la colonización.

11. La ruptura de la frontera entre la vida y la muerte incluye a relatos en los cuales se transgrede la barrera de la muerte y en los que aparecen personajes como el fantasma, el vampiro o el reviniente. Dentro de la producción ribeyriana, se encuentran relatos como “Demetrio” y “Escena de caza”. “Demetrio” es un relato sobre un novelista que sigue realizando actos después de muerto; esto se puede interpretar como el deseo del artista que busca trascender su tiempo y el deseo del ser humano de ser inmortal. El cuento, por ello, presenta un matiz existencialista.
12. La ruptura de la naturaleza de la materia aborda relatos en los cuales la materia, ya sea inerte o viva, presenta poderes sobrenaturales que afectan al hombre. En esta categoría, se incluye el cuento “El libro en blanco” y “Nuit caprese cirius illuminata”. El primer relato mencionado trata sobre un libro que causa desgracias a las personas que se convierten en su propietario. La ausencia de escritura en este libro implica el peligro de la negación del conocimiento y la historia. También se liga con el temor del escritor, no solo a la desaparición física, sino espiritual debido al olvido en que puede caer por no producir una obra que le permita ser recordado por la posteridad: una tentación al fracaso.
13. La ruptura de las dimensiones espacio-temporales incluye a relatos en los que se transgrede las dimensiones del espacio y del tiempo, tal como ocurre en “Ridder y el pisapapeles”, “El cuarto sin numerar” y “El carrusel”. En “Ridder y el pisapapeles”, se realiza una ruptura del tiempo y del espacio a través del pisapapeles, el cual es lanzado

en Lima y aparece en Bélgica en la casa de Ridder, un misterioso escritor belga que presenta el carácter de un demiurgo. El cuento establece vínculos entre la actividad creadora del escritor, que es capaz de crear un mundo a partir de la ficción.

14. En la mayoría de cuentos fantásticos, Ribeyro tiene preferencia por la ambientación en espacios urbanos, seis de ellos se desarrollan en ciudades europeas (“Doblaje”, “El libro en blanco”, “Ridder y el pisapapeles”, “Demetrio”, “El carrusel” y “Nuit caprense cirius illuminata”). Además, los protagonistas de los cuentos fantásticos generalmente pertenecen a la pequeña burguesía y en los cuatro relatos analizados están vinculados al arte.
15. En la mayoría de los cuentos fantásticos (“El cuarto sin numerar”, “Demetrio”, “Doblaje”, “El carrusel”, “Ridder y el pisapapeles”, “Escena de caza” y “El libro en blanco”), Ribeyro muestra preferencia por el narrador autodiegético, es decir, un narrador en primera persona que a la vez es protagonista o testigo de la historia. Esta preferencia se debe a que la narración en primera persona ayuda a crear mayor cercanía con el lector y a intensificar la verosimilitud en el relato. Solo en tres cuentos (“La huella”, “Los jacarandás”, “Nuit caprense cirius illuminata”), el autor utiliza el narrador heterodiegético.
16. Los cuentos fantásticos de Ribeyro se inscriben generalmente, con respecto a la propuesta de Omar Nieto, dentro del paradigma de lo fantástico moderno, aunque hay tres relatos que se inscribirían dentro del paradigma de lo fantástico posmoderno (“Demetrio”, “El carrusel” y “Ridder y el pisapapeles”).

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

- RIBEYRO, Julio Ramón. *Cuentos de circunstancias*. Lima: Nuevos Rumbos, 1958.
- . *La caza sutil*. Lima: Milla Batres, 1976.
- . *Prosas apátridas*. Lima: Milla Batres, 1992.
- . *La palabra del mudo*. Cuatro tomos. Lima: Jaime Campodónico, 1994.
- . “Cuentos”. En COAGUILA, Jorge. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Lima: Jaime Campodónico, 1995.
- . *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- . *La palabra del mudo*. Dos tomos. Barcelona: Seix Barral, 2009.

Secundaria

- ABENSHUSHAN, Vivian. *Para entender: Julio Ramón Ribeyro*. México: Nostra, 2009.
- ALAZRAKI, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. En ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 265-282.
- ARÁN, Pampa Olga. *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Madrid: Tauro, 1999.
- BARRENECHEA, Ana María. *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila, 1978.
- . “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. En BARRENECHEA, Ana María. *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila, 1978, 87-103.
- . “El género fantástico entre los códigos y los contextos”. En MORILLAS, Enriqueta (comp.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. España: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, 75-81.

- BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- . *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.
- BESSIÈRE, Irène. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. En ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 83-104.
- BORGES, Jorge Luis, Silvina OCAMPO y Adolfo BIOY CASARES (comps.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos*. México D. F.: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1994.
- BRAVO, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila, 1985.
- BUENDÍA, Felipe. *Literatura fantástica*. Tomo I. Lima: Tierra Nueva, 1959.
- CABREJOS DE KOSSUTH, Irene. “Julio Ramón Ribeyro: poética, evolución narrativa y temática”. *Lienzo* 18 (1997): 9-67.
- CAILLOIS, Roger. *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- . *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- CAMPRA, Rosalba. “Lo fantástico una isotopía de la transgresión”. En ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 153-192.
- . *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 2000.
- CASTRO ARENAS, Mario. *De Palma a Vallejo*. Lima: Populibros, 1964.
- CARROLL, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- CERVENKA, Miroslav. “La obra literaria como símbolo”. En A.A.V.V. *Lingüística formal y crítica literaria*. Madrid: Alberto Corazón, 1970, 27-46.
- CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999.

- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2011.
- COAGUILA, Jorge. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Lima: Jaime Campodónico, 1995.
- . *Las respuestas del mudo* (entrevistas). Iquitos: Tierra Nueva, 2009.
- . *Ribeyro, la palabra inmortal*. Iquitos: Tierra Nueva, 2008.
- CORTEZ, Enrique. “La aventura fantástica: La representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro”. *Revista Iberoamericana* 222 (2008): 227-242.
- CHATMAN; Seymour. *Historia y discurso*. Madrid: Taurus, 1990.
- DELGADO, Washington. *Historia de la literatura republicana*. Lima: Rikchay Perú, 1980.
- . “Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro”. En RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo*. Madrid: Milla Batres Editorial, 1973: XI-XVI.
- ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo de Cultura Económica del Perú, 2002.
- ESTEBAN, Ángel. “Introducción”. En RIBEYRO, Julio Ramón *Cuentos*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, 9-72.
- FREUD, Sigmund. “Lo ominoso”. En FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Volumen 17. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- FUENTES ROJAS, Luis. *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea UNMSM y Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.
- GARCÍA MUÑOZ, Gerardo. *Julio Ramón Ribeyro: Cinco claves de su cuentística*. México: Universidad Iberoamericana Torreón, 2003.

- GÜICH, José. “Notas sobre la vertiente fantástica en la narrativa de Ribeyro”. *Lienzo* 30 (2009): 121-133.
- GÜICH, José y Alejandro SUSTI. *Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2007.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. “En clave fantástica”. *El Comercio*. El Dominical. Lima, 10 de junio del 2007: 7.
- GONZÁLEZ MONTES, Antonio. Ribeyro: *El arte de narrar y el placer de leer*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2010.
- . *Julio Ramón Ribeyro: El mundo de la literatura*. Lima: Cátedra Vallejo, 2014.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50: Un mundo dividido*. Lima: Labrusa, 1988.
- . *Ribeyro en dos ensayos*. Lima: San Marcos, 1999.
- HAHN, Óscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premia, 1982.
- . *Magias de la escritura*. Santiago: Andrés Bello, 2001.
- HERRERO CECILIA, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- . “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Cédille. Revista de estudios franceses*. Monografías 2 (2011): 15-48.
- HIGGINS, James. *Cambio social y constantes humanas: La narrativa corta de Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- . *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria, 2006.
- HONORES, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora, 2010.

- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza, 1992.
- LUCHTING, Wolfgang. *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971.
- . *Pasos a desnivel*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1972.
- . *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt: Vervuert, 1988.
- MÁRQUEZ, Ismael P. y César FERREIRA (comps.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- MARTÍNEZ, José María. “Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro: Taxonomías y recepción”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 67 (2008): 255-272.
- . “¿Subversión u oxímoron?: La literatura fantástica y la metafísica del objeto”. *Rilce: Revista de Filología Hispánica* 26.2 (2010): 363-382.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis. *Miedo y literatura*. Madrid: Edaf, 2004.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana. “Intrusismos fantásticos en el cuento peruano”. En MORILLAS, Enriqueta (comp.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. España: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, 145-157.
- MINARDI, Giovanna. *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú / La casa de cartón, 2002.
- . *Historia del cuento hispanoamericano*. Lima: Universidad nacional Mayor de San Marcos, 2003.
- MORILLAS, Enriqueta (comp.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. España: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

- MOLINA MOIX, Juan Antonio (comp.). “Prólogo”. En MOLINA MOIX, Juan Antonio. *Álter ego. Cuentos de dobles*. Barcelona: Siruela, 2007.
- MÚSCOLO, Silvina. *Tzvetan Todorov y el discurso fantástico*. Madrid: Campo de Ideas, 2005.
- NIETO, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- ORTEGA, Julio. “Los cuentos de Ribeyro.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 417 (1985): 128-45.
- OVIEDO, José Miguel. “La lección de Ribeyro”. En MÁRQUEZ, Ismael y César FERREIRA (comps.). *Asedios a julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, 81-86.
- PÉREZ, María Teresa. “Introducción”. En RIBEYRO, Julio Ramón. *Cuentos*. Madrid: Cátedra, 1999, 9-88.
- PÉREZ ESÁIN, Crisanto. *Cuentos de Julio Ramón Ribeyro*. Navarra: Cénlit, 2008.
- . *Los trazos en el espejo: Identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2006.
- PÉREZ ESÁIN, Crisanto y Víctor PALACIOS CRUZ. *Julio en el Rosedal. Memoria de una escritura*. Piura: Universidad de Piura, 2008.
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos. “Escapando de la realidad: hacia un deslinde de lo fantástico”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 62 (2005): 163-180.
- RANK, Otto. *El doble*. Buenos Aires: Orión, 1976.
- RISCO, Antonio. *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus, 1982.
- RISCO, Antón, Ignacio SOLDEVILA y Arcadio LÓPEZ-CASANOVA (comps.). *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca: Colegio de España, 1998.
- ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

- . “La amenaza de lo fantástico”. En ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 7-44.
- . *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- RODERO, Jesús. *Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*. New Orleans: University Press of the South. 1999.
- . “Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro”. *Revista Iberoamericana* 190 (2000): 73-91.
- . “Un inventario de enigmas. Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro”. *Ínsula* 826 (2015): 22-25.
- RODRÍGUEZ, Jéssica. “Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro”. *Martín* 4, (2002): 73-78.
- SARDIÑAS, José (comp.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Casa de las Américas, 2007.
- . *Los objetos fantásticos*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.
- STILMAN, Eduardo. *El humor absurdo. Antología ilustrada*. Buenos Aires: Brújula, 1967.
- TENORIO REQUEJO, Néstor. *Julio Ramón Ribeyro: El rumor de la vida*. Lima, Arteidea, 1996.
- TENORIO REQUEJO, Néstor y Jorge COAGUILA (comps.). *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, 2009.

- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Buenos Aires, 1982.
- TOMANOVÁ, Magdaléna. *La obra cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Tesis. Brno: Masarykova Univerzita, 2008.
- VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- . *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus, 1981.
- VEGA MENDIETA, Nehemías. “Lo absurdo y lo fantástico en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro”. *Anales Científicos UNALM* 70 (3), (2009): 90-95.
- . “El doble en Clemente Palma y César Vallejo”. *Tierra nuestra* 10 (2015): 127-139.
- VIDAL, Luis Fernando. “Ribeyro y los espejos repetidos”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 1 (1975): 73-88.
- WEITZDÖRFER, Ewald. “Lo fantástico en los cuentos de Julio R. Ribeyro”. *Alpha* 26 (2008): 193-202.